**❑АМЕРИКАНСКИЙ ПОДХОД К СОЗДАНИЮ РОССИЙСКОГО СЕРИАЛА** НЕ СЛУЧАЙНО COLUMBIA PICTURES СЧИТАЕТ «БЕДНУЮ НАСТЮ» КЛЮЧЕВЫМ ПРОЕКТОМ В СВОЕМ «ПАКЕТЕ» 2004 ГОДА *АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ* **❑ТЕЛЕЗРИТЕЛИ ВСЕХ СТРАН — ОБЪЕДИНИЛИСЬ** ЕСЛИ БУДЕТЕ ДЕЛАТЬ СЕРИАЛ О ДЖОРДЖЕ БУШЕ ИЛИ О ВЛАДИМИРЕ ПУТИНЕ, В НЕМ КОЛИЧЕСТВО ДОМЫСЛОВ БУДЕТ РОВНО ТАКОЕ ЖЕ, КАК В СЕРИАЛЕ О НИКОЛАЕ I *АЛЕКСАНДР АКОПОВ* **❑МОЛОДЫЕ И «БАРОНЫ»** ЭТО ОБСТОЯТЕЛЬСТВО ВЫЗВАЛО К ЖИЗНИ ПЕРЕСУДЫ О ЗАСИЛЬЕ В ПОЛЬСКОМ КИНО МЭТРОВ *ИГОРЬ ПОТАПОВ* **❑ПОВЕЛЕВАЮ НАЗНАЧИТЬ ЧЕЛОВЕКОМ** НО ВЕДЬ, ЕСЛИ ТЫ НЕ ПЕРЕНОСИШЬ ВСЕГО ТАКОГО, ЕСТЬ СПОСОБ ОГРАДИТЬ СЕБЯ — НЕ ХОДИТЬ В ПОДОБНЫЕ МЕСТА. НЕ ПОСЕЩАТЬ БОРДЕЛЕЙ, КАЗИНО, ПЬЯНОК И ГУЛЯНОК *ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ* **❑КТО СЫГРАЕТ ПРЕЗИДЕНТА** ПО ПРОСОЧИВШИМСЯ СВЕДЕНИЯМ, В «ПОЦЕЛУЕ» РАБОЧИЕ БУДНИ НАПРЯМУЮ ОТРАЖЕНЫ НЕ БУДУТ, А БУДУТ ОНИ ОТРАЖЕНЫ В ГЛАЗАХ ПРЕЗИДЕНТСКОЙ ЖЕНЫ, А С ЖЕНЫ И ВЗЯТКИ ГЛАДКИ *НИНА ЦЫРКУН* **❑НАРОДНЫЙ АРТИСТ** ПОД ОБВИНЕНИЯ В КЛОУНАДЕ, НАЦИЗМЕ, ПСИХИЧЕСКИХ И СЕКСУАЛЬНЫХ ОТКЛОНЕНИЯХ И СЕМИ СМЕРТНЫХ ГРЕХАХ ЖИРИНОВСКИЙ ТРИ ПЯТИЛЕТКИ ОСУЩЕСТВЛЯЕТ МЕЧТУ ПРИНЦА ГАМЛЕТА — СВЯЗЫВАЕТ РАЗОРВАННУЮ НИТЬ ВРЕМЕН *ТАТЬЯНА МОСКВИНА* **❑«ВОЗВРАЩЕНИЕ», «КОКТЕБЕЛЬ», «ПРОГУЛКА»: КРУТОЙ МАРШРУТ В БЛАЖЕННУЮ СТРАНУ** ЧУДЕСНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, КУДА МЫ ПРИДЕМ, ОКАЖЕТСЯ НЕ ЛУЧШЕ ТОЙ, ОТКУДА МЫ ИСХОДИМ *ВАЛЕНТИН МИХАЛКОВИЧ* **❑ПЛЕМЯ БОГАТЫРЕЙ** ВИКТОР АВДЮШКО... ДЛЯ МЕНЯ — ДЯДЯ ВИТЯ, ПРИХОДИВШИЙ КО МНЕ ИЗ ГОДА В ГОД ДЕД МОРОЗ *АЛЕКСЕЙ БИРГЕР* **❑«КРУПНАЯ РЫБА»** ПАПА! — ПОВТОРИЛ Я НЕСКОЛЬКО РАЗ И, КОГДА ОН НАКОНЕЦ ЗАМОЛЧАЛ, ВЗЯЛ ЕГО ТОНКУЮ ХРУПКУЮ РУКУ. — ХВАТИТ, БОЛЬШЕ НИКАКИХ ИСТОРИЙ *ДЭНИЕЛ УОЛЛЕС*

# С О Д Е Р Ж А Н И Е

## З Д Е С Ь  И  Т Е П Е Р Ь

5
АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ
**«Бедная Настя»: мировой телеконтекст**
Интервью ведет Аида Таги-заде

10
АЛЕКСАНДР АКОПОВ:
**«Надо учиться у американцев снимать кино для людей»**
Интервью ведет Аида Таги-заде

16
ПЕТР ШТЕЙН
**Режиссура телемарафона**
Интервью ведет Жанна Васильева
Продюсеры и режиссер **«Бедной Насти»** — об опыте совместной работы с американцами


## Р Е П Е Р Т У А Р

23
НИНА ЦЫРКУН
**Ню в до мажоре**
**«Девушки с календаря»**, режиссер Найджел Коул

26
ИГОРЬ ПОТАПОВ
**Бархатная революция**
Смена поколений в польском кинематографе

32
ТАТЬЯНА ИЕНСЕН
**«Ранами Его мы исцелились»**
**«Страсти Христовы»**, режиссер Мел Гибсон

39
МЕЛ ГИБСОН:
**«Это мой фильм»**
Беседу ведет Жюльетт Мишо


## К О М М Е Н Т А Р И И

43
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
**Назначение человеком**

46
НИНА ЦЫРКУН
**Мечтать не вредно**

49
ДМИТРИЙ КОММ
**При наличии отсутствия**

53
ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ
**Европейский Союз — это не Армия спасения...**

## И М Е Н А


59
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
**Шутник**
Опыт эстетической атрибуции В.В.Жириновского

70
ДЖЕФФРИ МАК-НЭБ
**Ричард Аттенборо: энергичный бородач**


## Р А З Б О Р Ы

79
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
**Реальность без фантастики**
Российские фильмы в жанре фэнтези

85
ВАЛЕНТИН МИХАЛКОВИЧ
**Блаженна ли страна за далью непогоды?**
**«Возвращение», «Коктебель», «Прогулка»** — куда идут герои?

91
ВИКТОРИЯ СМИРНОВА
**Между речью и непристойным**
Фильмы Катрин Брейа

98
ЛИНДА РУТ УИЛЬЯМС
**В Америке (Буша) секса нет**
Верхувен, Де Пальма, Фридкин о «секс-корректности» Голливуда


## О П Ы Т

105
АЛЕКСЕЙ МУРАДОВ:
**«Хочу быть честным»**
Беседу ведет Наталья Мазур

115
ПЕТР ЗЕЛЕНКА:
**«Догма» — это большое мошенничество»**
Интервью ведет Игорь Потапов


## П У Б Л И К А Ц И И

121
АЛЕКСЕЙ БИРГЕР
**Щелкунчики и мышиные короли**
Вспоминая Виктора Авдюшко и Евгения Урбанского


## Ч Т Е Н И Е

131
БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ, ЖИЛЬБЕР АДЕР
**Мечтатели**
Литературный сценарий

143
ДЭНИЕЛ УОЛЛЕС
**Крупная рыба**
Роман мифических соответствий

160
НОРМАН МЕЙЛЕР
**Мэрилин. Биография**
Фрагменты книги


## S U M M A R Y


175

# З Д Е С Ь  И  Т Е П Е Р Ь

«Бедная Настя»

**Российский сериал сегодня стал главным кинематографическим продуктом, отвоевав у фильмов гигантскую территорию: в телевизионном эфире, в рабочем графике актеров и сценаристов, операторов, режиссеров, продюсеров и, разумеется, в сознании миллионной аудитории. Как всякий новый тип культурной продукции телесериал — иногда осознанно и последовательно, чаще на ощупь, подстраиваясь под требования зрителей, — вырабатывает свои собственные законы, свою эстетику и технологию.**

**В этом контексте не мог остаться незамеченным 127-серийный телефильм «Бедная Настя» — уникальный проект канала СТС, осуществленный совместными усилиями российской компании Amedia и американской Sony Pictures Television International. Мы обратились к этому первому в истории отечественного телевидения опыту масштабного сотрудничества России и США, поскольку «Бедная Настя» опробовала и адаптировала к нашим условиям совершенно новые принципы производства и творчества, новые технологические идеи и новые формы работы — на всех стадиях создания сериала: от рождения замысла и написания сценария до монтажа и post production.**

АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ

# «Бедная Настя»: мировой телеконтекст

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АИДА ТАГИ-ЗАДЕ

**Аида Таги-заде.** Какой вам представляется перспектива развития сериальных форматов в связи с насыщением российских каналов отечественной продукцией?

**Александр Роднянский.** Я думаю, что потребности российского телевидения далеко не удовлетворены, прежде всего, с точки зрения насыщения его российской сериальной продукцией. Существует проблема жанрового перекоса. Российские сериалы были заявлены как детективы и криминальные истории, а затем уже начали развиваться другие жанры, прежде всего мелодрамы. Мы находимся на таком рубежном отрезке, когда сериальное производство насыщается совершенно новыми, ранее не опробованными жанровыми направлениями. Появляются комедии, правда, успешных пока не было, и ситкомы, то есть комедии положений, и «мыльные оперы», и телероманы. Существенным недостатком, влияющим на однообразие сериальной продукции, является тот факт, что мы по-прежнему производим фильмы для прайм-тайма, хотя очевидно, что

будут востребованы и сериалы для дневного эфира, позднее и для ночного. Еще одно немаловажное обстоятельство: сериалы делаются, как правило, вообще, а не в привязке к определенному каналу, то есть они, чаще всего, не являются отражением конкретной системы принципов, того характера диалога, которые предлагает конкретный канал. На мой взгляд, будущее за теми сериалами, которые становятся брэндами не вообще, а еще и брэндами определенного канала, как это произошло, скажем, в Соединенных Штатах или Германии. Там всем ясно, что ситком «Все любят Рэймонда» делают для одного канала, а «Скорую помощь» для другого и т.д. Это очень важное обстоятельство,

«Бедная Настя»

и, если мы сможем его правильно применить в России, оно, бесспорно, повлияет на то, что сериалы окажутся более адресными и, соответственно, более разнообразными. И, естественно, качество: если еще недавно было достаточно просто нового, свежего отечественного сериала, каким-то образом отражающего нынешнюю жизнь, а качество — драматургическое и производственное — было вторично, то на данном этапе, как мне представляется, именно скачок профессионального качества будет иметь основное значение.

**А.Таги-заде.** Обречено ли, по вашему мнению, отечественное телевидение на изоляционизм? В силу специфики российской ментальности, социального и культурного опыта зрителя, языковых границ, особенностей актерской и режиссерской техники. Или мы можем со временем вписаться в европейский и мировой контекст?

**А.Роднянский.** Ну, мы же, в известном смысле, и сегодня не изолированы от мира, от влияния западных технологий. И я, честно говоря, уверен, что наши сериалы в недалеком будущем будут интересовать не только Россию. Скажем, мини-сериалы, совершенно очевидно, смогут увлечь, как минимум, аудиторию восточноевропейских стран и, как максимум, стран западноевропейских. Конечно, рынок Соединенных Штатов для нас закрыт, кстати, не только для нас, но и для европейских стран, в силу сложившегося характера мирового рын-

ка. Что же касается интереса к нашей продукции со стороны восточноевропейских стран — это вопрос нескольких месяцев. Я не говорю уже о странах бывшего СССР, которые являются активными зрителями российского телевидения. Так что, повторюсь, на рынок восточноевропейских стран мы сможем выйти в течение нескольких месяцев, и не важно, кто сделает первый шаг — «Идиот», «Бригада», «72 метра» или «Ночной дозор». Уже сегодня ясно, что сериалы, сделанные в рамках существующих форматных технологий, то есть технологий универсальных, будут конкурентоспособными не только на территории бывшего СССР или на территории Европы, но и значительно шире. Пример «Бедной Насти» в этом смысле очень показателен. Не случайно компания Columbia Pictures считает «Бедную Настю» ключевым проектом в своем «пакете» 2004 года. Я не знаю, будет ли этот сериал показан в пятидесяти странах, как надеются менеджеры Columbia, но, как минимум, в десяти — уже точно. С ростом индустрии в России, если понимать под «индустрией» наличие явных профессионально ориентированных систем координат, перспектива для нас расширяется.

**А.Таги-заде.** Если я не ошибаюсь, впервые за рубежом «Бедная Настя» выходит в Венесуэле?

**А.Роднянский.** Да, первого июня.

**А.Таги-заде.** А известно, как дальше будет развиваться судьба «Бедной Насти»?

**А.Роднянский.** Да, известно. Уже сейчас к фильму существует огромный интерес. Турция, Бразилия, Эквадор, Чили. Тот факт, что картиной интересуется Латинская Америка, сам по себе приятен, потому что, как я часто повторяю, поставлять телевизионные романы в Латинскую Америку, которая является законодательницей мод в этом жанре, — все равно что поставлять российскую нефть в Ирак. И, бесспорно, приятно, что на нынешних майских лос-анджелесских показах, где голливудская индустрия представляет международному сообществу лучшие проекты года, из сериалов, представленных в пакете 2004 года от Columbia Pictures, «Бедная Настя» занимала особое место. Примечательно и то, что основные актеры были приглашены в Лос-Анджелес для участия в показах, организованных для представления «Бедной Насти». Из своей практики я не помню, чтобы кто-то из российских, да и вообще из восточноевропейских, производителей в Лос-Анджелесе был представлен таким образом. Отвечая на ваш вопрос, подчеркиваю, что мы обречены не на изоляционизм, а, напротив, на то, чтобы стать естественной частью международных контекстов. Более того, сегодня мы уже научились многому и можем успешно использовать в России западные телетехнологии.

Второе. Мы можем сами делать российские универсальные форматы, наподобие «Бедной Насти», где национальные особенности и специфика не мешают восприятию сериала зрителям Мексики или Бразилии, Италии или Польши, главное — ссистема отношений, понятных любой аудитории. После того как в Венесуэле будет закончен дубляж нашего сериала на испанский язык, я надеюсь, что весь испаноязычный мир проявит интерес к «Бедной Насте». Ведь там столько чувств и страстей, язык которых универсален.

**А.Таги-заде.** «Бедная Настя» существенно отличается от отечественной сериальной продукции — тематически, идеологически, эстетически. Был ли замысел именно такого типа сериала связан с желанием разнообразить продукцию и тем самым привлечь зрителя?

**А.Роднянский.** Ну конечно. Был замысел и желание открыть новый жанр в российском сериальном производстве. И мне представляется, что именно это и случилось. «Настя», бесспорно, стала событием нынешнего телесезона, прежде всего, благодаря тому, что все 127 серий, с одной стороны, воссоздают некий национальный исторический колорит, и это непросто, поверьте. С другой стороны, все 127 серий насыщены человеческими страстями, вроде бы близкими множеству мыльных сериалов, но при этом реализованных в форме, близкой к драматургическому фильму. Все это уникально для российского телевидения. И даже не с точки зрения производственного подвига

компании «АМЕДИА» и лично Акопова. Технологическая революция заключается еще и в том, что раньше все сначала писалось, снималось, монтировалось и уже после завершения всего производственного процесса выходило в эфир; на сей раз все происходило ровным счетом наоборот. Каждая вышедшая в эфир серия определяла, какой будет следующая: все делалось «на ходу», потому что реакция аудитории имела первостепенное значение. То есть в эфир шел не полностью отснятый, законченный фильм, а та его часть,

которая была только что отснята, прямо «с колес». А продолжение писалось и снималось с учетом реакции телезрителей. В этом, может быть, и состоит основное отличие телевидения от кино. Что показал этот опыт? То, что российское телевидение в состоянии производить подобные долгоиграющие проекты и ориентироваться в своей работе на реакцию аудитории. Если аудитории нравится и интересен тот или иной сюжетный поворот, та или иная драматургическая линия, то мы можем усиливать и увеличивать ее присутствие. И наоборот, соответственно убирать, сокращать то, что заставляет зрителей скучать. С профессиональной точки зрения, приобретенный опыт, бесспорно, позволит состояться в будущем целому поколению высококвалифицированных телевизионных профессионалов.

**А.Таги-заде.** Скажите, адекватна ли, на ваш взгляд, реакция зрителя на «Бедную Настю»? Соответствует ли она вашим ожиданиям? Существует ведь устойчивое мнение, что прошлое на телевизионном экране обречено на низкий рейтинг, — вы с этим согласны?

**А.Роднянский.** Нет, конечно. Я абсолютно убежден, что такие вещи, как время действия, место действия, не имеют никакого значения. Важно другое: адекватность рассказываемой истории нынешнему психологическому, психофизиологическому состоянию умов аудитории. Главное — это умение рассказать историю так, чтобы у зрителей была возможность идентифицировать себя с героями сериала. Посему нас во время съемок «Бедной Насти»

меньше всего волновала относительная историческая отдаленность событий. Мне лично кажется, что она, скорее всего, сыграла позитивную роль. Был ли Александр II таким, как мы его увидели в сериале или нет, не важно. Значение имело (помимо уважения к русской истории) другое — мы хотели воссоздать, прежде всего, определенную атмосферу этих человеческих отношений, страстей, которым можно было сопереживать. И романтическая тональность повествования, несовременный тип отношений были важны для того, чтобы уйти от привычной публицистической интонации отечественных сериалов. Мы стремились в телевизионное пространство особых настроений, то есть нам нужен был сериал, позволяющий оторваться от проблем реального социума, от всякого рода бытовых неприятностей. В итоге реакция аудитории, уставшей от жесткого прессинга сериальной публицистики, на «светлую» «Бедную Настю» оказалась более чем положительной. На «СТС» никогда не было столь успешного проекта. Рейтинг «Насти» был вполне сопоставим с сериалами федеральных каналов-лидеров, я имею в виду, прежде всего, «РТР» и «Первый». А на Украине, где сериал был показан каналом-лидером «1+1», — это был огромный успех! «Настю» смотрели 50 процентов аудитории страны. Иначе говоря, сериал оказался очень успешной пробой так называемой телевизионной беллетристики, где герои вызывают доверие, уважение, ненависть и любовь. Нам важна достоверность происходящего, напряженная интрига, сильные актерские пары, а самое главное — некая система отношений и чувств, способная вызывать у зрителей сильный эмоциональный ответ.

**А.Таги-заде.** Имеют ли перспективу такие долгоиграющие проекты, как «Бедная Настя», или более мобильные и коммерчески выгодные схемы «1 фильм + 5 TVсерий»?

**А.Роднянский.** Они совершенно не противоречат друг другу. И то и другое имеет огромные перспективы. Я убежден, что схема «1+3 или 5» — это схема, позволяющая состояться большому количеству телепроектов, потому что сами по себе возможности кинопоказа не реализуют в полной мере желания продюсеров создавать амбициозные проекты. Наличие телевизионной версии (3-5 серий), конечно, дополнительно увеличивает профессиональные и финансовые возможности. Так случилось, например, с «Антикиллером». «Ночной дозор» сделать без телевизионной версии было бы трудно, а без телевизионного канала вообще невозможно. Поэтому событийное телевидение, рассчитанное не на ежедневный эфир, а на специальное программное решение раз в месяц или раз в квартал, мне думается, — неотъемлемая часть телепрограммирования и своего рода подарок зрителю. Я также уверен, что и такие многосерийные телероманы, как «Бедная Настя», более чем востребованы аудиторией и необычайно «удобны» для телеканалов — в случае успеха обеспечивается стабильность показателей.

АЛЕКСАНДР АКОПОВ:

# «Надо учиться у американцев снимать кино для людей»

**ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АИДА ТАГИ-ЗАДЕ**

**Аида Таги-заде.** Связан ли проект «Бедная Настя» с вашей общей стратегией телесериального производства и продвижения?

**Александр Акопов.** Да. У нас было два основных резона делать российский телесериал с большой голливудской студией. Первая причина — это, естественно, изучение опыта и новых технологий, что позволяет сделать конечный продукт лучше. И вторая причина — использование опыта и возможностей студии мейджора — Коламбия Пикчерс (Сони Пикчерс, как она теперь называется) для продвижения нашего проекта на зарубежные проекты. Сегодня мы не имеем окончательных сведений о том, какие страны купят и покажут «Бедную Настю», но мы совершенно точно знаем, что интерес к сериалу существует более чем в трех десятках стран. Первые эфиры за рубежом пройдут в этом году в Венесуэле и Эквадоре, Арабских Эмиратах, Греции, Турции и в Южно-Африканской Республике. Думаю, что основные итоги можно будет подвести ближе к осени.

**А.Таги-заде.** Интерес к российскому телесериалу возник в других странах из-за интереса к истории России?

**А.Акопов.** Интерес, конечно, имеет место, но внимание массовой аудитории, как правило, не концентрируется на таких вещах, как история, политика и прочее. Наши телезрители начали в свое время смотреть «рабыню Изауру» не потому, что хотели узнать больше о социально-политических реалиях Латинской Америки середины XIX века.

**А.Таги-заде.** Но все-таки это исторический сериал.

**А.Акопов.** Телезрители всех стран очень похожи, и видеть они хотят примерно одно и то же: любовь — ненависть, счастье — несчастье, подлость — героизм и т.п. В «Бедной Насте» сюжет о любви и ненависти развивается на фоне исторических событий в России середины XIX века. И то, что параллельно с развитием отношений между персонажами аудитория в разных странах будет узнавать что-то и о русской истории, — приятный факт, и мы постарались отобразить исторические реалии максимально достоверно. Надеюсь, никто не обидится, если я скажу, что история и культура России побогаче, чем большинства других стран. Но интерес зрителя, даже российского, к историко-культурному фону вторичен по сравнению с интересом к персонажам и их взаимоотношениям.

**А.Таги-заде.** Какова технология подобной копродукции, в чем ее уникальность, трудности и преимущества — в сравнении с вашими российскими проектами?

**А.Акопов.** Здесь можно выделить три основные сферы. Скажем, некая передача технологического опыта— это самая простая часть вопроса. Ну купили мы американские звукорежиссерские «журавли»-микрофоны — наши ребята освоили их за неделю-другую, и вопрос закрыт. Увидели мы принципы изготовления декораций по-американски — на освоение процесса ушел месяц, и вопрос тоже закрыт. Поучились правильно ставить свет, для новейших камер высокой четкости — на это у нас ушло всего лишь три месяца. То есть освоить чисто технические вещи в производстве сериалов несложно и, как показала практика, недолго. Но есть то, что принципиально сложно для нас сегодня, на освоение чего уйдут годы, — это культура создания «картинки». Я считаю, что американская визуальная культура в кино и на телевидении — самая передовая в мире. Почему? Потому что они умеют обобщать все, что сделано в мировой культурной практике, в Китае ли, в Англии ли. Да и в самом Голливуде экспериментаторов достаточно! Все, что американцы делают в плане работы с камерой, монтажом, светом и так далее, — это умелый синтез всех имеющихся на сегодня мировых достижений. Более того, такой принцип работы — увидеть, осмыслить и поставить на поток — давно превратился у них в четко отлаженную технологию. Поэтому американское кино по визуальному языку всегда чуть-чуть впереди планеты всей. А европейцы (обобщение, конечно, условное) постоянно стремятся сделать «не так, как другие», не освоив только то, что «другие» уже умеют.

**А.Таги-заде.** Из ваших слов следует, что обитатели Голливуда — бессовестные плагиаторы?

**А.Акопов.** Если бы люди не научились воспроизводить то, что придумали другие люди, не было бы того, что мы называем цивилизацией или культурой. Люди не умели бы говорить, строить дома, лечить болезни и т.д. Миллиарды людей своим коллективным мозгом создали то, что является человеческой культурой. То же самое происходит в американском кино. Если кто-то где-то в каком-то конце земного шара придумал любопытный технический или эстетический прием, то совершенно не зазорно этим приемом воспользоваться. Американцы считают, что не стыдно эксплуатировать чужие художественные изобретения. Они работают не для того, чтобы лично им вручили приз за то или иное творческое открытие. Они работают на зрителей. Если людям нравится и интересно смотреть кино, значит, производитель обязан использовать весь арсенал средств, накопленных мировой кинокультурой, чтобы рассказать зрителю историю как можно интереснее. Это закон для каждого профессионала, существующего в рамках голливудских правил.

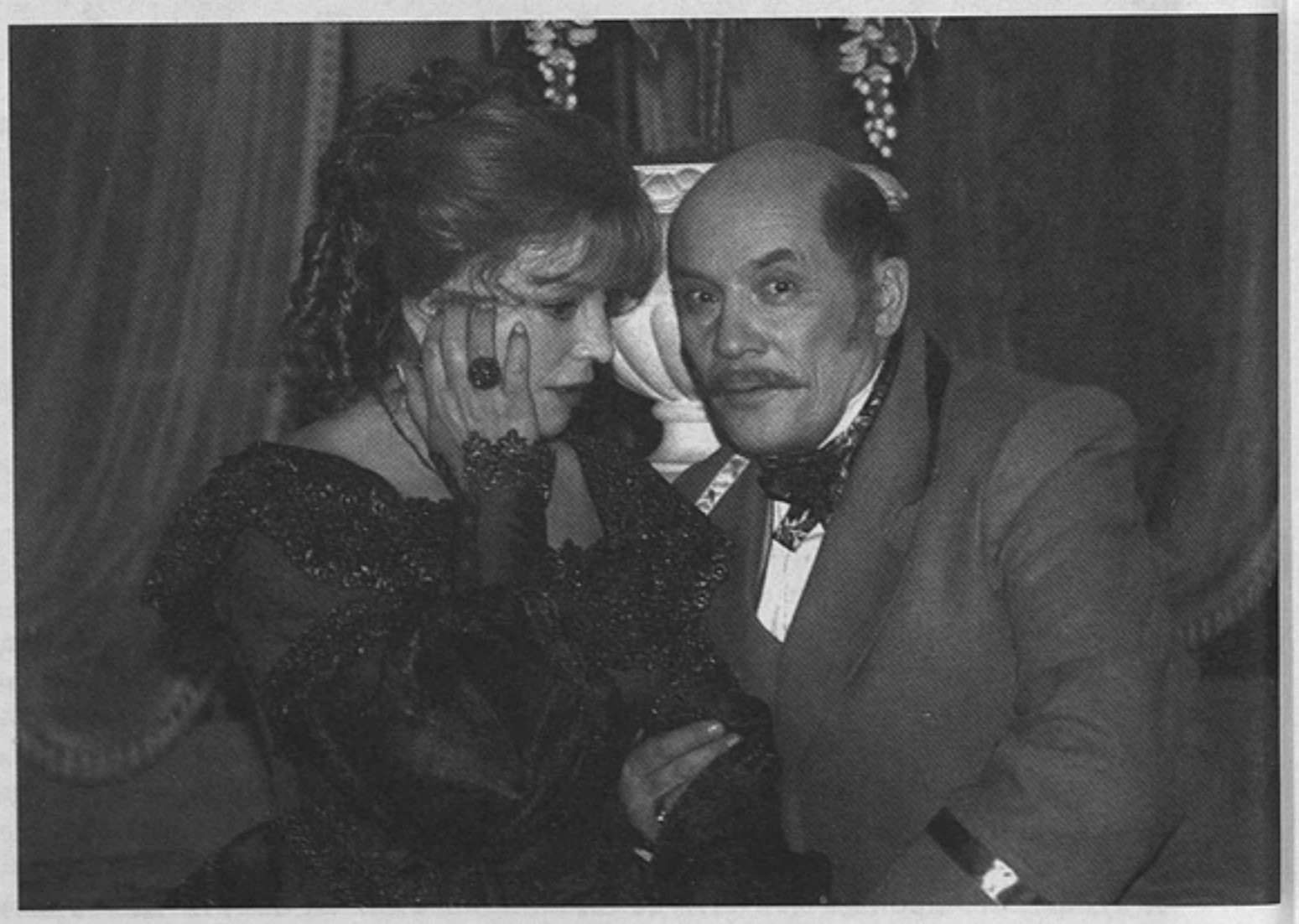
Теперь вернемся к работе над сценарием. Это то, что меня в американской системе поразило больше всего. Ключом в разработке сюжета там опять-таки является зритель. Они, фактически, исходят из тезиса, что разговора между персонажами на экране не бывает, есть только разговор персонажей (и, соответственно, автора) со зрителем. Этот тезис нигде не формулируется явно, но по моим наблюдениям, является основополагающим для американских сценаристов. Казалось бы, очень банальная теория, однако из нее следуют тысячи выводов, которые превращаются в практические приемы работы над текстом. Наши авторы подобной системой работы еще не овладели. Я думаю, что пройдет лет пять-семь, пока мы сможем получить хотя бы

пятнадцать авторов, способных работать так же, как тысячи сценаристов в США.

Над сценарием «Бедной Насти» работали американские и российские авторы — Лиза Сейдман руководила авторской группой. Многие задают вопрос: как может иностранная писательница рассказывать русским о русской истории? Все просто! Американцы не рассказывают о русской истории, они рассказывают о человеческих взаимоотношениях на фоне исторических событий (хотя Сейдман была выбрана для нашего проекта именно потому, что хорошо знает историю России). Герой Лизы Сейдман мог, вообще говоря, с таким же успехом быть китайским мандарином, английским лордом или американским землевладельцем. Но он был помещен в «предлагаемые обстоятельства» русской истории и превратился в русского князя. «Предлагаемые обстоятельства» обозначались нами, анализ внутренней логики действий персонажа доверялся американцам. Что чувствует князь Репнин в очередной сцене, к чему стремится, не противоречит ли это тому, что происходило ранее? Что нового узнал зритель из новой сцены. И так далее. Вопросы часто крайне неприятные, заставляющие анализировать, возвращаться и переписывать уже написанное, но в итоге — персонажи живут своей полноценной жизнью, конфликты четко очерчены, наблюдать за событиями интресно.

Общей драматургической конструкцией, порциями между сюжетными линиями, интенсивностью действия занимались в «Бедной Насте» американские писатели. При этом они работали с персонажами, которых придумали мы. Диалоги писали российские авторы — по краткому описанию событий, которые давали американцы. Это был увлекательный процесс, который шел «со скрипом», но привел к результату — текст, над которым в отдельные моменты одновременно работали до двадцати человек (не считая переводчиков), воспринимается, как написанный «одной рукой».

Если персонажи и события интересны, зритель начинает воспринимать и культурно-исторический контекст, может даже начать специально интересоваться этим контекстом. Но есть определенная граница, где мы можем углубляться в историко-культурный контекст, а где нужно остановиться. В России эта граница гораздо дальше, чем в Америке, — мы это тоже понимали, наш зритель в целом лучше подготовлен. Например, мы объясняли нашим



американским писателям, что российских зрителей будут интересовать некоторые подробности денежной реформы 1839 года. Американцы говорили — но только те, которые могут быть доступно изложены. Если иному зрителю захочется покопаться в деталях, он может пойти в библиотеку. Мы обязаны оставить только то, что будет интересно абсолютно всем. Скажем, то, что в 1839 году так же, как сегодня, стоял вопрос о первичности власти и вторичности денег. А нюансы денежной реформы каждый может выяснить самостоятельно.

Некоторые зрители спрашивают нас, насколько все то, о чем мы говорим, достоверно. Я всегда привожу один и тот же пример. Вот мы живем в мае 2004 года. Как вы думаете, насколько нам достоверно известно, что сегодня происходит в Кремле и как там принимаются решения? Насколько нам достоверно известно, что сейчас происходит в Белом доме в Вашингтоне и как там принимаются решения? Если вы сегодня будете делать сериал о Джордже Буше или о Владимире Путине, в нем количество домыслов будет ровно такое

же, как и в сериале о Николае I. Мы старались не противоречить только тем фактам, которые действительно общеизвестны.

**А.Таги-заде.** В одном из интервью Александр Филиппенко говорил о том, что актеры старшего поколения, которые участвовали в проекте — он сам, Ольга Остроумова, Эммануил Виторган, — недовольны качеством текста в сценарии, самой постановкой фраз, диалогов. С точки зрения отечественных матерых профессионалов, сценарий «Бедной Насти» написан неграмотно.

**А.Акопов.** Да, поначалу у нас были такие проблемы. Актеры выражали некоторое недовольство работой авторов диалогов. Такой объем материала невозможно написать ровно, невозможно работать быстро, делать много и чтобы все получалось одинаково талантливо. Даже самые замечательные писатели какие-то вещи пишут лучше, а какие-то хуже. Зритель же вправе ожидать высокого качества от каждой серии. И поэтому вопрос, как сделать так, чтобы все было отснято ровно и хорошо, без провалов, решался у нас с большим скрипом. Мы применили несколько различных технологий. И в итоге добились положительного результата. Если вы спросите Филиппенко или Остроумову, что они думают о сценарии сегодня, по окончании проекта, вы увидите, я думаю, что их мнение изменилось.

Здесь очень важно следующее. Да, есть общая для нашего времени проблема культуры языка. Мы, к сожалению, обнаружили, что у большинства наших авторов просто-напросто отсутствует «чувство языка», общее понимание современной литературной нормы, как отсутствует оно, к сожалению, и у большинства журналистов, работающих сегодня в прессе и на телевидении. Мы решали эту проблему несколькими способами. Во-первых, тщательный отбор авторов через систему тестовых заданий — мы посмотрели работы около 300 литераторов, чтобы выбрать пятнадцать человек для работы над проектом. Во-вторых, привлекли филологов. Они работали над тем, чтобы разговорная речь персонажей «Бедной Насти» была стилизацией языка, которым говорила Россия XIX века. Главным для нас было, чтобы эта стилизация была частью литературного процесса XXI века. И если нас упрекают в том, что мы допускаем некоторые вольности, несколько осовременивая язык позапрошлого столетия, то мы объясняем: зритель наш живет в 2004 году, и мы рассказываем ему нашу историю сегодня, сегодняшним языком. Мы ведь не удивляемся, что у нас есть «Слово о полку Игореве» в оригинале и есть перевод с древнерусского на современный русский язык. Персонажи «Бедной Насти» говорят не так, как говорили в XIX веке; тексты «Бедной Насти» — это переводы. Кстати, использование в историческом фильме современных музыкальных аранжировок, применение электронных инструментов почему-то вызвало гораздо меньше вопросов.

**А.Таги-заде.** Кастинг так же, как и сценарий, осуществлялся американскими партнерами?

**А.Акопов.** Основная работа по кастингу осуществлялась нами, на этапе окончательного выбора решения принимались совместно с американцами. Фактически, право выбора было за нами, поскольку американцы считали, что мы лучше знаем свою аудиторию, но для нас была очень важна их оценка профессиональных качеств актеров. Так что можно сказать, что в этом вопросе у них было право вето. Кастингу американцы придают огромное значение. У них есть убеждение, что если на каждую роль на конечном этапе будет менее пяти кандидатов, то кастинг не состоялся. Мы посмотрели около девяти тысяч человек в течение девяти месяцев. Кастинг шел не только в Москве, но и в 14 городах России, в Минске, Киеве. Это огромные усилия и немалые расходы, чего обычно у нас не делают. Но в итоге, по опросам, подбор актеров одобрило около 95 процентов аудитории — фантастический результат. Благодаря этим усилиям, кстати, у нас сейчас есть лучшая в России база данных по профессиональным и непрофессиональным актерам, которую мы можем использовать для следующих работ.

**А.Таги-заде.** А какие еще проекты вы планируете в ближайшем будущем?

**А.Акопов.** Пока мы возьмем небольшую паузу в исторических проектах и займемся ситуационными комедиями — американцы называют их ситкомами.

Это проекты «Няня» и «Женаты. Двое детей», в которых также будем активно использовать полученный от американцев опыт. Главное здесь то, что ситком снимается как сериал, но на съемках присутствуют реальные зрители. В итоге смех, который звучит за кадром, — это реальный, естественный смех зрителей, которые смотрели спектакль. Следующий исторический сериал будет называться «Грехи отцов», а потом мы собираемся снять продолжение «Бедной Насти».

**А.Таги-заде.** Эти проекты будут сделаны также совместно с американцами?

**А.Акопов.** Да. Обязательно.

**А.Таги-заде.** То есть можно сказать, что ваши американские партнеры довольны сотрудничеством?

**А.Акопов.** Да. И они не стесняются называть «Настю» лучшим «длинным» телесериалом, который появился на мировом телевидении за последние пять лет.

**А.Таги-заде.** Когда «Бедная Настя» выйдет на телеэкраны в других странах?

**А.Акопов.** Первые шесть стран, которые я перечислил выше, начнут показ в сентябре.

**А.Таги-заде.** Как обогатился опыт отечественных телевизионщиков в процессе совместной работы над «Настей»?

**А.Акопов.** Ну, об этом можно говорить очень долго. Во-первых, мы доказали, что в России можно производить по одной серии ежедневно, пять серий в неделю. Это совершенно нормально и достижимо. Во-вторых, мы доказали и то, что международное сотрудничество в работе над кинопроектом возможно. Но и здесь американцы удивили парадоксальным, на первый взгляд, подходом. Они заставляли нас думать прежде всего о своем, российском зрителе и ни в коем случае не пытаться создать нечто «международное», одинаково понятное в Китае, Словакии и Египте, например. Они давали замечания о том, что может быть непонятно и неинтересно зарубежной аудитории, но всегда оставляли окончательный выбор за нами. Все просто — сделайте сильный фильм, и он сработает и в России, и за рубежом. Если фильм получится слабым — его не примут нигде. Главное, мы сделали для себя вывод: те жесткие технологические принципы, которые были заложены в производство «Бедной Насти», нисколько не ограничивали пространство для творчества. Только на мощной индустриальной основе можно действительно попытаться творить. Я рад, что нам удалось организовать процесс именно таким образом. При всех проблемах, которые были практически у всех участников проекта — авторов, режиссеров, актеров, — появилось желание делать следующий, такой же большой сериал. По секрету вам скажу, что мы планируем выпустить полнометражный фильм. Тоже по «Бедной Насте», с теми же актерами. Но это будет немного другая, приключенческая история...

**А.Таги-заде.** Идея сотрудничества с американцами возникла из-за желания и необходимости перенять их опыт работы?

**А.Акопов.** Да, конечно. Я считаю, что настоящий профессионал должен стремиться работать с тем, кто понимает в профессии чуть больше, чем он сам. В кинопроизводстве лучше всего разбираются американцы. Наше кино никогда не было индустрией по сути — при всем том, что кино приносило советскому государству большие доходы, каждый конкретный проект от рынка, от зрителя не зависел. У нас работали отдельные гении, у нас есть отдельные шедевры, начиная с «Броненосца «Потемкин» и кончая «Бриллиантовой рукой». Но если разобраться, все они появились не благодаря, а вопреки системе. Первое постсоветское десятилетие ничего к этой системе не добавило — вместо государства деньги на кино стали сыпаться от спонсоров, случайных инвесторов — от кого угодно, только не от самого зрителя. Индустриальный подход к производству фильмов, ориентация на зрителя — это ключ к тому, чтобы таланты появлялись и проявлялись. Нам надо учиться у американцев снимать кино для людей, которые хотят каждый вечер смотреть телевизор, которых каждый вечер надо развлекать какой-нибудь очередной историей... Вопреки распространенному у нас убеждению, зритель весьма разборчив и вполне способен оценить качество нашей работы.

ПЕТР ШТЕЙН

# Режиссура телемарафона

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

**Жанна Васильева.** Чем жанр телевизионного романа, который заявлен в титрах «Бедной Насти», отличается от жанра сериала?

**Петр Штейн.** Прежде всего объемом. Для нашего телевидения 127 часов действия — невероятно. Это роман, сага. То, что продюсер Александр Акопов решил обозначить жанр как телевизионный роман, я считаю абсолютно правильным. Мы придумали такой жанр, чтобы не называться «мыльной оперой».

**Ж.Васильева.** Сценаристы «Бедной Насти» работали по американскому образцу?

**П.Штейн.** Схема была такая: американка Лиза Сейдман писала сюжет и присылала разработку эпизодов. Отечественные авторы сочиняли диалоги. Все это переводили на английский и отправляли Сейдман в Штаты. Она делала правку, возвращала, ее замечания учитывались или нет, и только после этого сценарный кусок попадал к нам, к режиссерам. Акопов считает, что у нас еще нет людей, которые могут писать «поэпизодники» так хорошо, как это делают американцы, чей опыт в производстве сериалов насчитывает десятилетия.

**Ж.Васильева.** Американские консультанты работали и с режиссерами?

**П.Штейн.** Постоянно. Американцы консультировали по вопросам телевизионной технологии. Но прежде всего мне бы хотелось представить своих коллег. Это Екатерина Двигубская, Станислав Либин, Алла Плоткина, Александр Смирнов и Петр Кратенко. Сначала у нас было четкое распределение труда. Ваш покорный слуга занимался с артистами разбором сцен и мизансцен, Катя работала на постпродакшн (монтаже), Стас снимал натуру, а Алла, Александр и мой тезка Петр были чисто телевизионными режиссерами. Съемка шла сразу на три камеры. Задача телевизионного режиссера — сделать рас-

кадровку и быстро сообразить, как все это снять. Причем монтаж шел непосредственно во время съемки.

**Ж.Васильева.** Как это — во время съемки?

**П.Штейн.** Режиссер монтирует сразу в процессе съемок на три камеры. У него есть три кнопки для перехода с камеры на камеру, но, конечно, что-то можно было поправить позже, во время постпродакшн. Это очень сложная работа, к которой я не имею никакого отношения.

**Ж.Васильева.** Во время съемок использовалась цифровая техника?

**П.Штейн.** Да. Это были камеры нового поколения hi-definition. Качество потрясающее, как на кинопленке.

Вообще-то, американская система производства сериалов не предполагает должности режиссера по актерам: у них телевизионный режиссер делает все. Так что сначала американцы дико удивлялись, глядя на меня: что это за тип тут болтает с артистами и съемочный процесс задерживает. Потом они поняли, что наши актеры, в отличие от американских, не могут работать, если им не ставить никаких задач, — есть специфика отечественной актерской школы. И когда в титрах первой серии я увидел свою фамилию в списке режиссеров, меня это покоробило: этакая «братская могила». Но постепенно, в процессе нашего марафона, все стало меняться: Катя перешла на съемки в павильон, Алла, Саша и Петр многое стали снимать самостоятельно, да и Стас работал в павильоне. На определенном этапе я начал снимать в основном ключевые сцены. Поэтому разделять нас в титрах по ранжиру было бы несправедливо. Каждый из моих коллег вложил свою лепту в коллективный труд.

**Ж.Васильева.** Участие режиссеров по работе с актерами — единственное отклонение от американской схемы?

**П.Штейн.** Были и другие отличия. В Штатах, как правило, в «мыльных операх» работают актеры второго эшелона. При всем уважении к американцам, у меня от их сериалов все-таки остается ощущение fast food, гамбургера из телевизионного «Макдоналдса». Мы же собрали команду, которая хотела сделать в безумно короткие, невероятные сроки качественный продукт. У нас работала актерская элита: Калягин, Остроумова, Филозов, Филиппенко... Они все очень занятые люди, поэтому мы подстраивали график под них. Нам Калягин давал один день, мы снимали его эпизоды сразу в пяти, допустим, сериях.

**Ж.Васильева.** Понятно, что «Бедная Настя» — ироническая отсылка к «Бедной Лизе», попытка совместить исторический фон с мелодраматическим сюжетом...

**П.Штейн.** Конечно, это сказка. С моралью и счастливым концом — в отличие от «Бедной Лизы».

**Ж.Васильева.** Как известные актеры реагировали на предложение сниматься в такой долгой-долгой сказке?

**П.Штейн.** Наши актеры априори негативно относятся к сериалам. А тем более к «мыльным операм». Элитный эшелон нам с Акоповым пришлось уговаривать. Каждого. Но в итоге все работали с большим интересом. Я считаю работы старшего поколения актеров очень сильными. И Остроумова, и Филиппенко, и Филозов, и Калягин, и Виторган играют остро, выразительно. А Усатова какая замечательная получилась! У нее роль поварихи Варвары. В фильме все со своими бедами приходят на кухню и жалуются Варваре. Роль не слишком прописана, поскольку она вспомогательная. Но Усатова же телефонную книгу может сыграть так, что засмотришься. Кстати, образ Варвары — тоже отсылка, но уже к «Унесенным ветром». Помните, там была толстая негритянка, которая вела дом? Примерно в таком роде роль у Нины Усатовой.

Поработать с замечательными актерами — это для режиссера профессиональное счастье. И знаете, удивительная вещь... Вот говорят, что роль надо вынашивать — в театре я и сам к этому привык. Но в этом марафоне, если сцена удавалась, мы вообще снимали по одному дублю. Выяснилось, что актерский организм к такой экстреме, как ни странно, подготовлен. Что сцену можно делать с ходу, и она может получиться живой, легкой... По

крайней мере, я не нахожу, что у нас в «Бедной Насте» видны следы халтуры.

Мы снимали добротно, абсолютно серьезно. И съемочная группа у нас подобралась удивительная... Это был какой-то порыв, иногда — подвиг, потому что наша жизнь начиналась в девять утра, а у актрис, как правило, даже в семь, у них был сложнейший грим. А заканчивали мы иногда поздно ночью. Мой личный рекорд окончания работы был в пять утра, например. А уже в десять нужно было снова выходить на площадку. И актеры выходили, поспав три часа. Но все это было весело, ненатужно, потому что было ощущение, что мы первопроходцы.

**Ж.Васильева.** А почему такой аврал был необходим?

**П.Штейн.** Выхода не было — нас эфир догонял постоянно. Бывали критические ситуации, когда мы снимали сцену, а на следующий день она шла в эфире. Это случалось, если кто-то из актеров был в отъезде. Нам нужно было быстро сцену с ними снять и вставить в серию. Но ни разу проколов не было.

**Ж.Васильева.** Страшный конвейер.

**П.Штейн.** Конечно.

**Ж.Васильева.** Есть ли специфика режиссерской работы в ситуации, когда серия снимается за неделю?

**П.Штейн.** Вы сказали, «за неделю — серия»? Как бы не так! В день — серия! Если бы кто-нибудь год назад мне сказал, что я буду снимать до сорока полезных минут в день, я бы просто рассмеялся. Конечно, мы постепенно входили в этот ритм. Вначале снимали не очень много. Ни актеры, ни телевизионные режиссеры, ни техника еще не были к этому готовы. Но потихоньку все притерлись, и последние два-три месяца мы умудрялись делать серию в день, даже не работая ночью. Не буквально — серию в день. Но мы снимали такое количество материала, которое соотносимо с объемом одной серии.

Для меня этот опыт марафонского забега оказался очень интересным.

Я в основном режиссер театральный. У меня были телевизионные работы, но, конечно, их меньше, чем театральных постановок. В сериале я пригодился как режиссер, который может быстро «размотать» сцену, быстро объяснить артистам их задачи. Я сейчас не говорю про первоначальный период, когда мы лепили характеры, — я говорю уже о текущей работе, о самих съемках. Конечно, быстро выстроить сцену и быстро ее снять можно только при условии, что актеры подготовлены и знают текст. Что у нас, вообще говоря, отнюдь не само собой разумеется. У нас театральные спектакли делаются долго. До генеральных репетиций обычно никто текст не знает. Да и на съемках, где снимают по две-три минуты за смену, актеры обходятся без заучивания наизусть... Наши артисты текст учить не любят. Но постепенно они приняли нашу ситуацию и американские условия труда.

**Ж.Васильева.** Что из вашего театрального опыта — кроме работы с актерами — помогло делать сериал?

**П.Штейн.** Наверно, я уже никогда не стану кинорежиссером. Это совершенно другая профессия. Кино — это воздух, шаманство. В сценарии может быть пять предложений, а все остальное — некий визуальный ряд, от которого ты не можешь оторваться. Но «мыльная опера» — это не совсем кино. Герои все время говорят. Ну, есть на натуре пара проездов, не более, а в павильонных эпизодах (их процентов 80—85) преобладают разговоры. По большому счету, мы делали фильм-спектакль. Поэтому оказался востребованным мой опыт и театральной режиссуры, и телевизионной работы.

**Ж.Васильева.** В чем была специфика работы с молодыми актерами, выбор которых оказался достаточно точным?

**П.Штейн.** У нас был колоссальный кастинг. Мы перепробовали дикое количество людей. Практически, у нас на пробах перебывали все актеры нового поколения. Потом мы месяц занимались пилотными съемками (это не касалось звезд) в маленькой студии на улице Вавилова.

**Ж.Васильева.** То есть работали, как в театре? Репетировали?

**П.Штейн.** Не совсем. Все сцены снимались, причем уже на три камеры. Правда, аппаратура была обычная, не hi-definition. Делался монтаж. Подкладывалась музыка. Все, как у взрослых. Акопов подробно все эти съемки отсматривал. Фактически не только уточнялись возможности актеров, но вырабаты-

валась и режиссерская концепция. Кого-то за этот месяц мы заменили, поскольку результаты не соответствовали нашим представлениям.

Это были поиски жанра, если хотите. И только потом мы перешли на «Мосфильм», стали снимать по-настоящему. Так что подготовительный период был очень полезен.

Кроме того, американцы учили наших операторов, как снимать на новой аппаратуре. Представьте себе человека, который ездил на «Запорожце» всю жизнь, а тут он садится за руль «Мозератти». Даже не «БМВ». Ребята все это освоили. Сериал снимала операторская элита.

**Ж.Васильева.** Для молодых исполнителей главным критерием были шарм, обаяние молодости?

**П.Штейн.** И актерские способности. Мы же снимали сказку. На наш взгляд, все герои должны были быть обаятельными. И отрицательные, и положительные. Сценарий, кстати, это не предусматривал. Герой Димы Шевченко, негодяй Карл Модестович, судя по ремаркам, представал почти что вурдалаком. У американцев все очень просто. Если персонаж плохой, то он все время должен быть гадким. Чтобы, включив телевизор посреди, допустим, 25-й серии, зритель сразу увидел всю его «подлую» сущность. А мы искали, наоборот, обаяние в «злодеях», сыгранных и Филиппенко, и Остроумовой, и Димой Шевченко. Ведь 127 серий — длинный марафон, надо, чтобы зрителю не противно было на них смотреть. Опять же, у нас театральная традиция опирается на Станиславского, который говорил: ищите в злых добро и т.д. Поэтому мы хотели, чтобы все наши герои были максимально неоднозначными, чтобы они были не примитивными, не шаблонными.

С точки зрения опыта, я доволен этой работой. Мне кажется, теперь я мог бы очень быстро сделать театральный спектакль. Когда-то мне говорил композитор Геннадий Гладков, с которым мы делали в «Ленкоме» «Бременских музыкантов», что музыка не пишется долго. Если к тебе приходит музыка — ты должен бежать к роялю и немедленно ее записать.

**Ж.Васильева.** В «Бедной Насте» нельзя не обратить внимание на очень красивые костюмы, продуманные декорации. Вы могли бы рассказать об этой части работы?

**П.Штейн.** Акопов пригласил одного из лучших наших художников-постановщиков — Александра Бойма. Костюмы делала замечательная художница — Наташа Стыцюк. Каждой героине она придумала собственную цветовую гамму, причем больше двух-трех серий актрисы одно платье не носили. Так что фантазия Наташи была просто неистощима.

Если говорить о гриме, то он совершенно иной при съемках на аппаратуру hi-definition, чем на обычную камеру. С такой аппаратурой можно снимать при свече. И грим был нужен неяркий, едва заметный, в таком можно появиться на улице, в театре. Это было настолько непривычно, что девочки даже бежали к зеркалу, подкрашивали себе ресницы, с чем наш главный гример Ирочка Луи очень боролась.

**Ж.Васильева.** Понятно, что «Бедная Настя» — продюсерское кино. Вы могли бы рассказать об опыте отношений продюсера и режиссера?

**П.Штейн.** Я думаю, тут все зависит от характеров людей. Если продюсер со сложным характером и режиссер со сложным характером, они общий язык не найдут. Я по своей природе человек коммуникабельный. Я шел на сериал, заведомо зная, что все равно последнее слово за продюсером, за человеком, который платит деньги. Естественно, были какие-то компромиссы. О чем-то я жалею, о чем-то — нет. Что-то мне удавалось отстоять. Но конфликтов вплоть до разрыва отношений у нас не возникало.

Знаете, мне есть с чем сравнивать. Я живу давно, и лучшие годы своей жизни провел в приемных Управления культурой. Я помню, как принимались спектакли, из которых мне вырывали самые лучшие куски. Недавно Глеб Панфилов на одном из телеканалов рассказывал о том, что ищет деньги — хочет снимать «В круге первом». Рассказывал, в общем, о непростой своей ситуации, но резюме было такое: и все равно я счастлив, что живу в это время, а не в то, прежнее. Я тоже счастлив, и, если выбирать между теми «приемками» и диктатом продюсеров, я за диктат продюсеров. Вообще, скажу так: Акопов — это продюсер, который «не жалеет патронов». У него это в характере — накрывать богатый стол, даже если нет денег. Извините за «туркменбашизм».

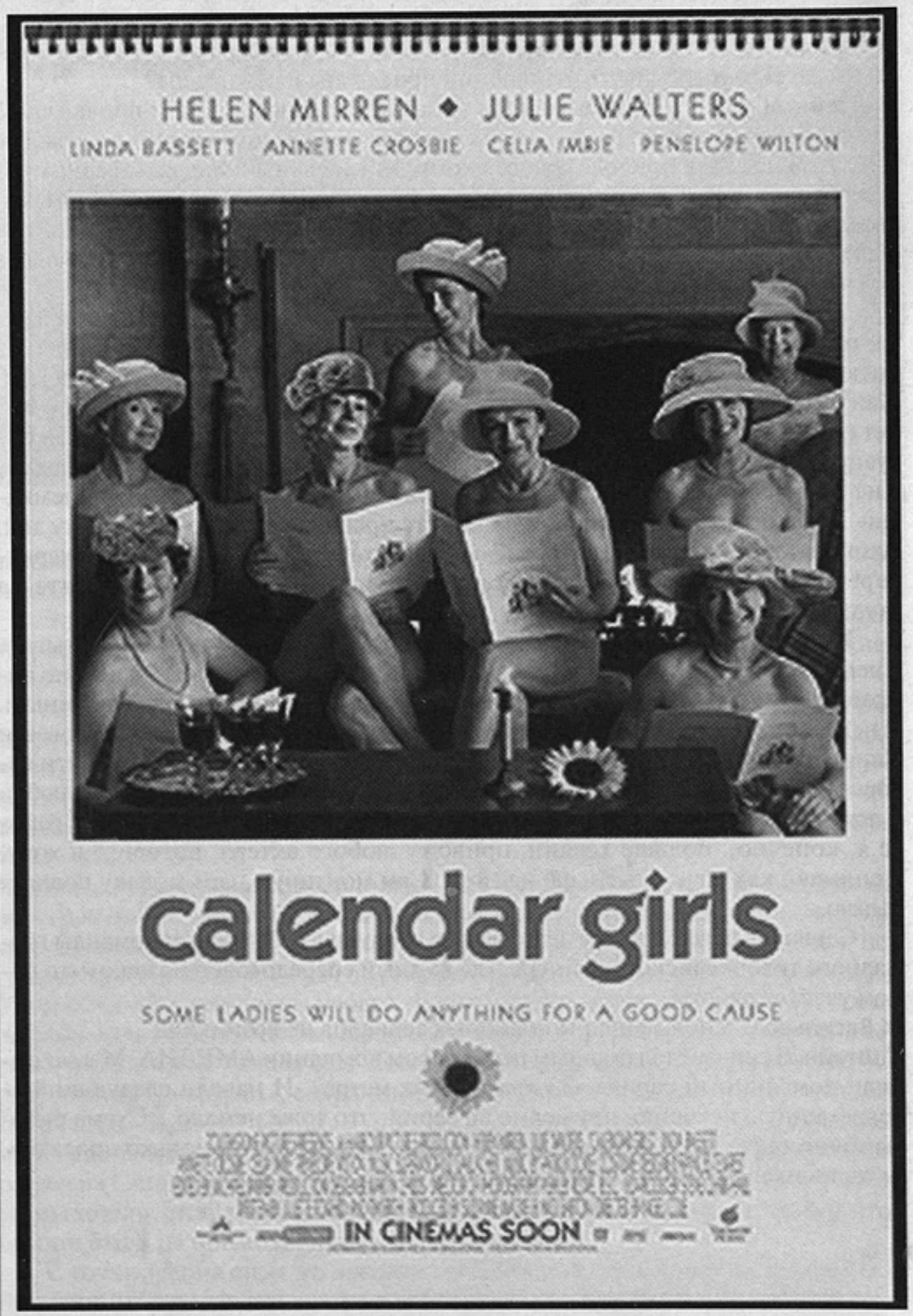
Можно, конечно, на чужие деньги делать авторское кино и не учитывать мнение человека, который за это платит. Но мне кажется, это изначально неправильная позиция. Нашел деньги сам — и строй свой дом на свои деньги. Я недавно сделал на канале «Культура» фильм «Эта Пиковая дама» по повести Улицкой. Он прошел вроде бы с хорошими отзывами. Но это было почти авторское кино. С очень маленьким бюджетом. Там актеры работали из любви к искусству, да и я тоже: просто мне очень хотелось это снять. На такой работе я, конечно, больше хозяин: привожу любого актера, которого я хочу, я снимаю, как хочу — меньше надзора. Сам монтирую, сам музыку подкладываю.

Сериал — совсем другое дело, на нем я ощущал себя членом команды громадного тихоокеанского лайнера, где каждый сосредоточен на каком-то одном участке работы.

**Ж.Васильева.** А новые планы подобных сериалов не возникли?

**П.Штейн.** Я сейчас стал главным режиссером компании АМЕДИА. Мы закончили комедийный сериал «33 квадратных метра». И начали следующий — современную историю, примерно 60 серий, что тоже немало... Схема работы точно такая же, как на «Бедной Насте». Есть и еще несколько проектов, находящихся в стадии разработки...

# Р Е П Е Р Т У А Р




«Девушки
с календаря»

НИНА ЦЫРКУН

# Ню в до мажоре

Права Люси Фишер: любое женское кино — во всех смыслах и аспектах — есть ответ или контрудар на кино мужское, даже если женский фильм основывается на некоем реальном факте, — ведь и сама праматерь Ева появилась как комплимент мужчине, ибо Господь решил, что одному Адаму быть нехорошо. Фильм Найджела Коула «Девушки с календаря», навеянный реальной историей из жизни, видится прежде всего как ответ наделавшему шуму «Мужскому стриптизу» Питера Каттанео про шеффилдских сталелитейщиков, от безработицы взявшихся выступать в клубе, публично обнажаясь перед публикой. Собственно, этот факт главным образом и снижает ценность «Девушек»; новизны тематического первопроходства тут уже нет. Но многое еще можно сделать в до мажоре.

Итак, крохотный городок, скорее деревушка, в северном Йоркшире, женский клуб, утомленный скучнейшими лекциями на тему, к примеру, об истории капусты брокколи... Крис (Хелен Миррен) и Энни (Джули Уолтерс) — подруги, далеко не первой молодости трудящиеся женщины, обремененные семьями. Но у Энни несчастье: любимый муж умирает, и она с подружкой часами просиживает в местной больнице на жестком и пыльном кожаном диване. С этого дивана все и на-

**«Девушки с календаря»** *(Calendar girls)*
*Авторы сценария* **Тим Фёрт, Джульетт Тауиди**
*Режиссер* **Найджел Коул**
*Операторы* **Оливер Кёртис, Эшли Роуи**
*Художник* **Мартин Чилдс**
*Композитор* **Патрик Дойл**
*В ролях:* **Хелен Миррен, Джули Уолтерс, Джон Олдертон, Филип Гленистер и другие**
Harbour Pictures, Touchstone Pictures
**Великобритания—США**
**2003**

чалось. Когда страдалец отошел в мир иной, Крис решила: нужно как-нибудь собрать денег и купить в память о нем удобный мягкий диванчик для тех, кому предстоит проводить тягостные часы в скорбном заведении. Рождается идея: вместо очередного скучного мероприятия в клубе сняться всем коллективом на календарь, и не просто так сняться, а в обнаженном виде. Тогда календарь разойдется и на диван хватит. Естественно, идея сперва воспринимается в штыки, но мало-помалу даже самые стеснительные из провинциальных тетушек в угаре азарта выражают желание стать «мисс Август» или «мисс Сентябрь». Далее проводится кастинг фотохудожников, и перед заказчицами проходит галерея заведомо непригодных кандидатов — тот туповат, этот явно сластолюбив, а вон тот уж больно древний... Выбор приходится на серьезного молодого человека Лоренса (я бы тоже ему доверилась сразу — актер Филип Гленистер удивительно симпатично сыграл благороднейшего мистера Уильяма Доббина в телесериале «Ярмарка тщеславия»). Дамочки отчасти робеют, но еще больше по-матерински мудро щадят его мужское и эстетическое чувство; они договариваются о том, чтобы он выстроил мизансцену и удалился, предоставив кому-то из них самих нажать на кнопку фотокамеры. Но поскольку процесс съемки требует не только чисто механического усилия, Лоренса допускают до этой кульминационной точки мероприятия, разумеется, заранее укрыв обнаженное тело за броней атрибутов.

Любители «клубнички» и поклонники «Граниты» (это, кто не знает, пародия Умберто Эко на «Лолиту» Набокова, где главная героиня — дама преклонных лет) могут отдыхать: особой наготы на экране не будет. Нагота отвратительна, как истина, заметил Бодрийар; «девушки» же постоянно подчеркивают, что не голыми они будут сниматься, а ню. Каждая «мисс» предстает, как в защитном камуфляже, в антураже близких ей обиходных предметов — от цветов или пианино до садовой лейки, превращая сеанс и картинку одновременно в бытовую акцию и в игру соблазна.

Британия остается единственной страной (пожалуй, кроме Франции, где пример практически исчерпывается единственной фигурой — Катрин Денёв), где женщина за сорок, а тем более за пятьдесят может считаться соблазнительной. Но это соблазн особого рода.

Недавно на экранах появилась американская комедия «Любовь по правилам и... без» Нэнси Мейерс, где как будто несокрушимую соблазнительность продемонстрировала пятидесятивосьмилетняя ветеранка Голливуда Дайана Китон, но уже на подступах к полувековому юбилею сошли на второстепенные роли матерей такие недавние звезды-обольстительницы, как Ким Бэсингер и Кэтлин Тернер, — на пике мастерства, но на полном безрыбье содержательных сюжетов для женщин зрелого возраста. Актрисы, снимавшиеся в «Девушках с календаря», в том числе почти достигшая шестидесятилетия Хелен Миррен, гораздо старше американских коллег, но смотреть на них не противно, ибо, раздевшись, они не тщатся выглядеть нимфетками, а их целомудрие гораздо соблазнительнее, чем бесстыдно взятая крупным планом полуобнаженная грудь и морщинистая шея Дайаны Китон на простынях в объятиях Джека Николсона.

В Европе обнажение выполняет не прямолинейную сексуальную функцию, а все еще остается знаком освобождения, независимо от возраста, как повелось с бурных 60-х, одним из видных персонажей которых была Хелен Миррен. Кстати, в фильме ее героиня Крис произносит слова, которые являются перефразированным афоризмом, некогда брошенным самой актрисой: «Плоть — вот что продается. Никто не хочет смотреть на картинки церквей. Все желают видеть обнаженное тело». Впрочем, это сказано больше для эпатажа. А тело — главный манифестант в святом деле самоосвобождения. Между прочим, одно из древнейших понятий английского права, существовавшее еще в раннем средневековье, до составления Великой хартии вольностей, — Habeas corpus («имеешь тело»), акт, которым гарантировалась личная свобода. Освобождение тела подчеркивается в фильме Коула повторяющимися эпизодами «девушек», на фоне родных «констеблей», уп-

ражняющихся в йоге или какой-то подобной ей системе «высвобождения» природных сил и энергий. В финале такой эпизод лукаво заканчивается возгласом одной из них: «А нет ли у кого-нибудь чипсов?», и звезды календаря дружно устремляются на поедание вредных для фигуры, но вкусных чипсов, бросая вызов безудержной мании здорового образа жизни и худосочной красоты, яростно проповедуемых за океаном.

Все это переводит тему «соблазна» на здоровую платформу и чисто практический базис. Соблазнительность используется в «производительной» форме и в духе экономической целесообразности. Схема освобождения производительных сил накладывается на схему освобождения тела и пола. Календарь успешно продается, о «девушках» узнают в Голливуде, их приглашают на престижное ток-шоу Джея Лено, и сбывается мечта Крис: ее гримируют на студии через стенку от Джорджа Клуни! Заработки давно превысили вожделенную сумму на покупку дивана, и эти средства жертвуются на развитие здравоохранения в родном графстве, и уже поступают новые и новые выгодные предложения насчет съемок. Тут в сюжет вступает мощный социальный мотив, без которого немыслимо сегодняшнее британское кино. Крис Харпер что-то сильно увлеклась бизнесом и даже предпочла отправиться в Голливуд, вместо того чтобы быть в трудную минуту рядом с мужем и сыном, который за проделки попал в полицию. Но тут перед нами возникает другой — положительный — пример: параллельно воспарившей к гламуру Крис мы видим смиренную Энни, заваленную мешками писем от женщин, в чьей судьбе случилась та же, что и у нее, утрата, и она безотрывно отвечает на эти послания, видя свою миссию в милосердной помощи страждущим.

Дидактически учительный мотив перевел легкую непритязательную и остроумную комедию с ненавязчиво пристегнутой метафизической подкладкой в ранг прямолинейного социального кино и тем самым к финалу крепко его «посадил». Сразу стало как-то неинтересно и скучно. Впрочем, к тому времени фильм практически кончился.

ИГОРЬ ПОТАПОВ

# Бархатная революция

## СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ В ПОЛЬСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

«Пан Тадеуш», режиссер Анджей Вайда

В новейшей истории польского кино есть одна бесспорная веха, ставшая предметом заслуженной гордости: пять лет назад, в 1999 году, фильмы, снятые польскими режиссерами, собрали более 60 процентов всей прибыли в национальном прокате. Заголовки газет пестрели восклицательными знаками («Польское кино выиграло у Голливуда!»), а критики замечали: «До сих пор наше кино не отвечало вкусам и ожиданиям зрителя, но ситуация, кажется, начала меняться к лучшему». Если добавить, что на церемонии вручения «Оскара-2000» почетную статуэтку получил Анджей Вайда, станет ясно, что именно с 1999 года надо вести отсчет новых времен в польском кинематографе.

Львиная доля полученных средств принадлежала всего двум фильмам: из пятнадцати миллионов зрителей, выбравших в 1999 году национальное кино, семь миллионов посмотрели «Огнем и мечом» Ежи Гофмана, а пять — «Пана Тадеуша» Анджея Вайды. Обе картины — костюмные экранизации, поставленные маститыми режиссерами. Это обстоятельство снова вызвало к жизни пересуды о «тирании баронов», то есть о засилье в польском кино мэтров, завоевавших за долгие годы не только известность, но и руководящие позиции в киноиндустрии. Термин «бароны» впервые применил в середине 90-х вернувшийся из вынужденной эмиграции в США кинокритик Кшиштоф Клопотовский. Он первый начал кампанию против заслуженных режиссеров, обвиняя их в кумовстве, узурпации источника финансирования кинопроектов и намеренном «зажимании» молодых талантов. Эти обвинения подкреплялись двумя бесспорными фактами: во-первых, в отличие от многих своих коллег, «бароны» после 1989 года не прекращали снимать — если не для кино, то хотя бы для телевидения. Во-вторых, речь шла о людях, реально влияющих на развитие польского кино — именитые режиссеры возглавляли Комитет кинематографии, занимающийся распределением бюджетных средств на нужды национального кино. Так что упреки казались обоснованными.

Комитет сыграл важную роль в начале 90-х, когда польское кино оказалось в глубоком финансовом кризисе и только помощь государства могла спасти его от окончательного банкротства. С тех пор Комитет обладал огромными полномочиями — монополия на распределение бюджетных

средств, решающий голос в кадровых вопросах (например, назначение руководства киностудий), финансирование фестивалей. Бюджет среднего польского фильма в этот период на 70 процентов состоял из денег Комитета (остальная сумма, как правило, доплачивалась Бюро кинопродукции общественного телевидения), причем таким образом удавалось оплатить съемки до двадцати фильмов в год. Кто и сколько получит денег, зависело исключительно от руководителей Комитета, при этом состав правления практически не менялся, а подавляющее большинство его членов составляли самые известные режиссеры во главе с Анджеем Вайдой и Кшиштофом Занусси.

К 1999 году ситуация кардинально изменилась — стоимость продукции резко возросла, в то время как квота, выделяемая Комитету, систематически уменьшалась. Всевластная организация превратилась в административный орган без финансовых инструментов влияния, и в 2002 году он был ликвидирован. Задолго до этого кинематографисты начали активно искать дополнительные источники финансирования — ими стали коммерческие телеканалы, банки, крупные государственные и частные компании. Однако спонсоры были согласны инвестировать деньги в кино только при условии, что вложенная сумма вернется с процентами. Рассчитывать на кредиты могли режиссеры с именем, чьи картины способны были наверняка привлечь внимание публики. Гарантией зрительского успеха была также известность литературного источника — лучше всего, если сценарий основывался на произведении, включенном в школьную программу по литературе. Именно в 1999 году эта стратегия стала приносить плоды — в прокате впервые за десять лет оказались масштабные костюмные экранизации классических книг: «Огнем и мечом» Генрика Сенкевича и «Пан Тадеуш» Адама Мицкевича. Впервые в проекты было вложено столько государственных и частных средств, впервые выходу фильмов на экраны предшествовала профессиональная рекламная кампания. Необычайная популярность этих фильмов объяснялась и эффектом новизны, и атмосферой общего национального воодушевления — в конце концов, оба фильма иллюстрировали благородство и силу, которыми были наделены поляки в давние времена.

Следующие несколько лет продюсеры в союзе с именитыми творцами занимались эксплуатацией отработанной схемы: Филип Байон снял «Канун весны» (2001) по роману Стефана Жеромского, Вайда — «Месть» (2002) по канонической пьесе графа Александра Фредро, Ежи Гофман — «Древнее предание» (2003) по мотивам книги Юзефа Игнацы Крашевского. Больше всего повезло Генрику Сенкевичу — в 2001 году Ежи Кавалерович (который в 1965 году поставил знаменитый фильм «Фараон» по роману Болеслава Пруса) экранизировал «Quo vadis?», а южноафриканский режиссер Гэвин Худ, заменивший поляка Мачея Дуткевича, довел до конца съемки детского приключенческого блокбастера «Саванны и джунгли» по книге того же автора. Однако триумф первопроходцев повторить не удалось. Ироничным предсказанием подобного исхода стало решение Анджея Вайды выпустить в прокат свою отреставрированную режиссерскую версию снятого еще в 1975 году эпоса «Земля обетованная» по роману Владислава Реймонта. К 2003 году оказалось, что экранизировать больше нечего. Правда, в прессе появились слухи о том, что к съемкам современной экранизации романа Генрика Сенкевича «Крестоносцы» собираются приступить сразу два режиссера — Ярослав Жамойда и Богуслав Линда. Такой проект, казалось бы, заслуживал безоговорочной поддержки инвесторов (предыдущая экранизация, сделанная Александром Фордом в 1960 году, вошла в историю польского кино как наиболее посещаемый фильм — его посмотрели 33 миллиона зрителей), но общая усталость киноиндустрии от костюмных мегапроектов дала о себе знать, и слухи о готовящихся съемках исчезли так же внезапно, как и появились.

Казалось, публика тоже устала — в 2002 году в прокате провалились несколько высокобюджетных проектов, таких как «Шопен: жажда любви" в постановке Ежи Антчака и «Ведьмак», снятый Мареком Бродским по культово-

му циклу фэнтези Анджея Сапковского. Инвесторы, обеспокоенные низкой посещаемостью, потихоньку начали отказываться от вложений в кинопроизводство. Дополнительным ударом для кинобизнеса стал разразившийся политический скандал с участием Льва Рывина, наиболее опытного и авторитетного из польских продюсеров, уличенного во взяточничестве и закулисных махинациях, связанных с коррупцией в рядах правящей партии Союз левых демократических сил. Обвинения в адрес Рывина привели к тому, что возглавляемая им продюсерская фирма Heritage Film (работавшая со Спилбергом на съемках «Списка Шиндлера» и с Поланским — на «Пианисте») начала сдавать позиции на рынке. Поговаривали даже, что именно темная история с «делом Рывина» стала причиной того, что спродюсированная им экранизация романа Витольда Гомбровича «Порнография» (режиссер Ян Якуб Кольский) потерпела поражение в 2003 году на фестивале польского кино в Гдыне.

Охлаждение зрительского интереса к масштабным проектам объясняли также тем, что авторская манера крупных режиссеров мало изменилась за последние двадцать лет. И если в случае с экранизациями классики это обстоятельство можно заретушировать с помощью чисто визуальных средств, то в жанре психологической драмы старомодность режиссерского подхода чувствуется безошибочно. Так было в случае с работой Кшиштофа Занусси «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» (2000), выдержанной в интонациях, отсылающих к ранним фильмам самого Занусси и его младшего коллеги Кшиштофа Кесьлёвского — лидеров движения «морального беспокойства» в польской кинематографии. Другой пример из этой же серии — поставленный в том же году по старому сценарию Кесьлёвского фильм «Большой зверь». В качестве режиссера выступил известный актер Ежи Штур, которому не удалось избежать архаичности: облик и манеры главного героя выдают пришельца из 70-х годов прошлого века.

Постепенно стало казаться, что наступление «баронов» было последней вспышкой активности уходящего поколения — из режиссеров, родившихся до 1956 года, разве что комедиограф Юлиуш Махульский продолжает выпускать свои фильмы с завидной регулярностью, о новых же проектах Байона, Кавалеровича, Гофмана в последнее время не слышно. Даже Вайда, много лет упоминающий о своих планах сделать картину, посвященную трагедии в Катыни, не торопится объявлять о начале работы. Особняком стоят известные мастера, снимавшие в течение 90-х редко, но вдумчиво, пытаясь понять новое время, — Казимеж Куц, чьи картины традиционно были посвящены его родной Силезии, или Войчех Марчевский, снявший в 2000 году исполненный магического реализма фильм «Вайзер». В последние годы «бароны» предпочитают передавать свой опыт, выступая в качестве преподавателей, продюсеров или консультантов. Слухи о непримиримом конфликте поколений оказались преувеличены (впрочем, еще в 1999 году окрыленный успехом Вайда говорил в одном из интервью о «зависти молодых»). Однако не стоит забывать о том, что в польском кино так и не заявило о себе поколение «детей оттепели» — тех режиссеров, чья молодость пришлась на период политических «заморозков» начала 80-х. С приходом демократических перемен часть из них успела высказаться (в 1989 году было несколько многообещающих, но разовых дебютов, за которыми ничего не последовало, — «Последний паром» Вальдемара Кристека, «Хочется выть» Яцека Скальского, «300 миль до неба» Мачея Дейчера), но все-таки первое поколение кинематографистов новой Польши сошло на нет.

Диктат рыночных отношений привел к тому, что

«Долг», режиссер Кшиштоф Краузе

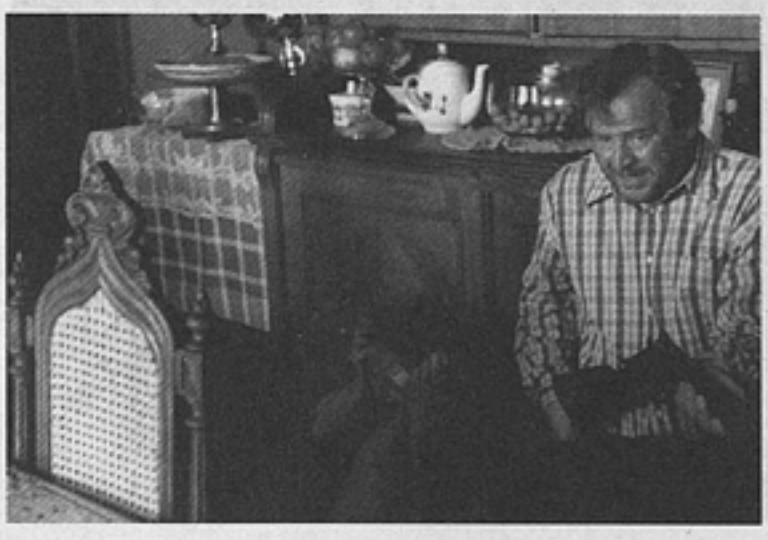
«Громче, чем бомбы», режиссер Пшемыслав Войчешек

истинными героями нового времени стали режиссеры, работающие в доходном жанровом кино — как, например, Владислав Пасиковский, чей полицейский боевик «Псы» (1992) в равных долях содержал правдоподобные сцены насилия, социальный гротеск и политические аллюзии. Эта картина стала культовой, породила множество подражаний и даже удостоилась похвального комментария самого Анджея Вайды, заметившего, что молодой режиссер «знает кое-что о современной Польше, чего не знаем мы». Тем не менее в начале нового столетия жанровое кино также оказалось в кризисе: тот же Пасиковский попробовал себя в шпионском боевике («Операция «Самум», 1999) и «черном криминале» («Рейх», 2001), но эти фильмы выглядели как непреднамеренная самопародия и были лишены былого очарования. Характерно, что популярность полицейского боевика (новая для Польши тема организованной преступности плюс экзотические сюжетные линии с участием российско-украинской мафии) заставила многих талантливых актеров, снимавшихся прежде у таких мастеров, как Вайда или Кесьлёвский, переключиться на роли «жестких парней». Возглавляют этот список Богуслав Линда и Марек Кондрат, чьи лица польский зритель ассоциирует прежде всего с их персонажами — Францем Маурером из «Псов» и комиссаром Ольгердом Хальским из сериала «Экстрадиция». Кризис массового кино подвиг этих актеров на создание самостоятельных режиссерских работ в уже освоенном жанровом пространстве. В режиссерском дебюте Марека Кондрата «Право отца» (2000) главный герой — дальнобойщик, — не получив помощи в полиции и прокуратуре, сам расправляется с насильниками своей дочери. Богуслав Линда в 2001 году отметился картиной «Сезон лохов», закрутив все события вокруг вечно пьяных автоинспекторов, выходящих на дорогу только ради сбора податей с неосторожных водителей.

Создатели криминальных боевиков в польском кино довольно часто и вполне сознательно переступают границу, отделяющую серьезную интонацию от гротеска, поэтому неудивительно, что одним из наиболее востребованных в Польше стал жанр криминальной комедии, в центре которой условные преступления, условные преступники и жертвы. В подобных фильмах стражи порядка лишь немногим менее симпатичны, чем гангстеры, — все свои, не на кого обижаться. Идеальным примером такого кино могут служить популярные фильмы Юлиуша Махульского «Киллер» (1998) и «Два киллера»(1999). Желание охватить молодежную аудиторию вызвало к жизни появление подростковой криминальной комедии, к этой жанровой разновидности относятся фильмы Олафа Любашенко «Парни не плачут» (2000) и «Утро койота» (2001). Хотя время от времени в польском кинематографе случаются попытки сделать действительно серьезное кино с использованием криминального сюжета, правда, с переменным успехом: психологический триллер «Станция» (2001) Петра Вересьняка слишком уж отдавал желанием быть «как в американском кино», зато снятый за два года до этого и основанный на реальных событиях «Долг» Кшиштофа Краузе пользовался популярностью у публики и был обсыпан дождем призов на фестивалях.

Метаморфозы, которые в течение 90-х годов претерпело польское жанровое кино, заслуживают отдельного анализа — можно понять, почему место милицейских детективов заняли полицейские боевики, а место социальной комедии — комедия криминальная. Но при этом непонятно, почему оказались в загоне такие, казалось бы, благодатные и востребованные во все времена жанры, как романтическая комедия и мелодрама? Определенного успеха в

**«Эгоисты», режиссер Мариуш Трелиньский**



**«Право отца», режиссер Марек Кондрат**

этой области только совсем недавно добился Рышард Заторский, снявший по мотивам популярного романа Катажины Грохоли фильм «Ни за что на свете!» (2004). Почитателей не нашла и политическая комедия — к примеру, «Байланд» (2000) Генриха Дедерки должен был стать веселым издевательством над политикой и политиканством, раскрывающим кулисы предвыборной лихорадки, однако гротескный образ польской политики, изображенный в фильме, оказался опасно близким к действительности, и смеяться зрителю уже совсем не хотелось. В фильме же Яцека Бромского «Карьера Никося Дызмы» (2002), современной версии едкой парламентской сатиры 30-х годов, главный герой — воплощенная посредственность, силой обстоятельств ставший вершителем судеб — превратился в смекалистого бизнесмена, лавирующего между политикой и преступным миром. Возможным вариантом развития польской комедии может стать социальный фарс. Скажем, режиссер Марек Котерский с начала 90-х снимает фильмы с одним и тем же героем, разочарованным и не приспособившимся к переменам интеллигентом Адасем Мяучинским (последней работой из этой серии стал «День психа», 2002). Многообещающим кажется и жанр абсурдистской комедии, замешанной на черном юморе и тонкой игре с понимающим зрителем, — здесь тон задают Анджей Сарамонович и Томаш Конецкий, заявившие о себе в 2001 году остроумным фарсом «Полушутя, полусерьезно», высмеивавшим засилие коммерции в польском кино. Двумя годами позднее они сняли фильм «Тело», который, несмотря на не слишком оригинальный сюжетный ход (приключения трупа, который добросердечные попутчики принимают за живого, хотя и упившегося до бессознательного состояния путешественника), заслужил неофициальное право именоваться «лучшей польской комедией 2003 года».

Карьера этого режиссерского дуэта как нельзя лучше иллюстрирует путь многих молодых «независимых» кинематографистов: для них кино из хобби постепенно превратилось в профессию. Сарамонович и Конецкий пришли с телевидения, где создали и несколько лет вели собственную программу, посвященную кино, под тем же названием «Полушутя, полусерьезно». Успех дебютного проекта, сделанного на основе скетчей из телепрограммы, привел к тому, что следующую картину они снимали уже с участием настоящего продюсера и приличным бюджетом. Кстати, «независимость» молодого польского кино часто означает независимость от крупных денег, инвесторов и кредиторов. Бюджет независимого фильма часто составляет всего несколько тысяч долларов, взятых из сбережений самих кинематографистов, их родственников и друзей. Другое толкование этого термина — «некоммерческое» кино, создатели которого не руководствуются стремлением получше продать свой фильм, не приравнивают кинокартину к рыночному продукту, а стремятся прежде всего выразить свои мысли и чувства и верят, что если смогут сделать это честно и убедительно, зритель и так придет в кинозал. Третья трактовка определения «независимое кино» — молодое, любительское, независимое от интриг в Союзе кинематографистов и от устаревшей эстетики, открытое для новых идей и новых технологий. Независимое кинопроизводство в Польше появилось в конце 90-х, когда доступным стали дешевое оборудование для видеосъемок, цифровые камеры. Энтузиасты смогли преодолеть технический барьер, отделявший их от профессионалов. Конечно, и до этого любители, снимающие на 8-*мм* пленку, создавали целые сериалы на полюбившиеся им темы, пародируя «взрослый» кинематограф. Наиболее

«Месть», режиссер Анджей Вайда

«Привет, Тереска», режиссер Роберт Глиньский

известные примеры — фильмы варшавской неформальной студии «Скурч» и группы «Sky Пястовске» из города Зелена-Гура. Последним, кстати, удалось из откровенно любительского кинематографа сделать шаг в сторону серьезного кино: в 2002 году состоялась премьера их полнометражной психологической драмы «...смысл жизни существует» (режиссер Гжегож Липец).

Еще в 1998 году критики в один голос утверждали, что в польском кино нет «настоящей современной Польши», а есть лишь ее фальшивый образ, напоминающий сенсационную телепрограмму в стиле «жареные факты». Молодые кинематографисты, пытавшиеся представить «реальную жизнь в реальной стране», не избежали обвинений в очернении действительности и в том, что их кино снимается «молодежью, о молодежи и для молодежи». Действительно, на рубеже веков появилась целая серия работ, в которых окружающая действительность представала лишенной смысла и надежды. Бессмысленность существования новой породы городских яппи демонстрировалась в дебюте Лукаша Барчика «Смотрю на тебя, Марыся» (2000), фантасмагории Яцека Борцуха Kallaffiorr (1999), «офисной драме» Вальдемара Кристека «Без пощады» (2000), печальном гротеске Мариуша Трелиньского «Эгоисты» (2000). Жители ветшающих блочных многоэтажек, граждане «второсортной Польши», стали героями фильмов Марека Буковского «блок.pl» (2001) и Роберта Глиньского «Привет, Тереска» (2000). Причем в нашумевшей картине Глиньского связь с реальностью достигалась за счет сознательного непрофессионализма исполнительниц двух главных ролей, которые сыграли в этом фильме полубеспризорных подростков из бедного квартала. Схожую тему разрабатывал и дебютный фильм Петра Тшаскальского «Эди» (2002), получивший Специальный приз жюри на кинофестивале в Гдыне: главным героем здесь стал бомж, зарабатывающий на пропитание сбором металлолома. В то же время такие фильмы, как «Варшава» (2003) Дариуша Гаевского, «Громче, чем бомбы» (2001) Пшемыслава Войчешека и «Зажмурь глаза» (2003) Анджея Якимовского и тот же «Эди», знаменовали появление нового поколения кинематографистов и нового способа конструировать экранное повествование. Эти фильмы рассказывают непритязательные истории, героями которых являются обычные люди, а не персонажи светской или криминальной хроники. При этом авторы успешно уходят от дидактики и морализаторства, предпочитая говорить со своим зрителем «по-домашнему», без фальши или пафоса, часто — с теплой иронией.

Когда молодых режиссеров спрашивали, чувствуют ли они давление со стороны «баронов», они почти единодушно открещивались от какой-либо конфронтации с признанными мастерами. Эту ситуацию замечательно проиллюстрировал Мариуш Пуйшо в своей дебютной картине «Полиш кич проджект» (2002), главные герои которой с удовольствием рассуждали о «новой волне» и атаковали «старческий» кинематограф, но на поверку оказывались комбинаторами, вытягивающими из наивных спонсоров деньги на съемки несуществующего экспериментального фильма. И действительно, представители нового режиссерского поколения пришли из самодеятельного, независимого кино, но в реальной жизни оказалось, что они не провозглашают манифестов и не намерены в директивном порядке внедрять новую эстетику, которая в корне отличала бы их проекты от работ именитых предшественников. Объявленная заранее революция состоялась, но прошла незамеченной. Самым лучшим подтверждением того, что смена поколений в польском кинематографе уже произошла, может служить простая арифметика: из двенадцати фильмов, представлявших Польшу на международном кинорынке, проходившем одновременно с последним Каннским фестивале, подавляющее большинство составляют работы молодых режиссеров, заявивших о себе на рубеже старого и нового века.

Столь же гомологично обстоят дела с решениями, которые тот и другой принимают. Непрозрачность их у экранного Отца намеренно выпячена и подчеркнута: он невесть откуда прибыл после двенадцати лет разлуки — скорее, не для того, чтоб повидаться с семьей, а ради каких-то своих интересов: сыновьям с женой плюс зрителям они остаются неведомы. Президент поставил перед страной четкую цель — удвоить ВВП; возможно, благодать наступит, когда удвоение осуществится, а пока публицисты с политологами охвачены беспокойством из-за непрозрачности его, президента, мер, потому их тексты — в отличие от рецензий на «Возвращение» — полны домыслов, один тревожнее другого: то Гаранта подозревают в стремлении к авторитаризму и реституции тоталитарного государства, то в желании всюду посадить людей из его бывшей «конторы», то еще невесть в чем.

Антигерой «Возвращения» гомологичен Гаранту в наибольшей мере — центральные персонажи двух других лент сильно уступают «в этом показателе» возвернувшемуся беглецу. Отец из «Коктебеля» имеет в прошлом долговременный запой, потом на маршруте собирается шествие прервать, пригревшись под боком добросердечной фельдшерицы, то есть, кажется смоделированным с оглядкой не на теперешнего президента, а на прежнего — тоже поклонника Бахуса и тоже самочинно прервавшего собственный маршрут, отказавшись от должности.

Сравнительно с иными Поводырями, героиня «Прогулки», как говорится, — особь статья; она женщина. Шествие в блаженную страну показано здесь под оригинальным и неожиданным углом. В картине нечто замечательное: исторжение накопившегося в душах дремлющего либидо. Исторжения двунаправленны — от ведомых на Поводыря и от него на ведомых. Пожалуй, теперешняя реальность гомологична и этому процессу: россияне дарят либидо президенту, избрав его подавляющим большинством на новый срок в первом же туре, а он излучает на нас свое — материально выраженное небольшими прибавками зарплат и обещаниями одолеть бедность. То есть россияне и Гарант их Конституции любят друг друга на маршруте в блаженную страну с удвоенным ВВП. Что произойдет по завершении маршрута, пока неясно — в отличие от фильма, где надежды на взаимообмен либидо в одночасье рухнули, будто карточный домик.

**О предчувствии.** Во всех трех фильмах непременно идет дождь: блаженная страна локализована «за далью непогоды» и расплывается, как в мареве, по завершении маршрута. Иными словами, пункт назначения всегда выглядит не лучше пункта отправки, даже еще хуже. Во всех трех случаях вина свалена на Поводыря-Предводителя: зачем тащил куда-то? Увы, гомология на сей раз не срабатывает: кто возьмется предсказать, как россияне оценят своего Поводыря-Предводителя по истечении его полномочий? Признают ли виновным во всех бедах, как Ельцина? Эти три ленты отнюдь не пугают. Они — знамение и свидетельство предчувствия, что чудесная реальность, куда мы придем, окажется не лучше той, откуда мы исходим.

вольном розыгрыше. Если бы фильм был про пророка, того же Исайю, цитата из которого дана как эпиграф и предваряет весь ход событий (от моления Господа в Гефсиманском саду до Воскресения), или про апостолов Петра, Иоанна, которые соприсутствуют Страстям Господним, то такого рода претензии отпали бы. (К примеру, в драме великого князя Константина Романова «Царь Иудейский» отсутствует сам образ Спасителя и действие построено на рассказах очевидцев того, что происходило в Иерусалиме на Страстной неделе две тысячи лет назад.) Но экранный образ Христа ни при каких самых идеальных условиях — мировоззренческих, эстетических — одной из ипостасей Святой Троицы не станет.

Однако, судя по всему, в авторский замысел подобное посягательство не входило. Здесь не только нет указующего перста в Небо, а даже каких-либо претензий на демонстрацию Божественного. Факт богочеловечной природы Христа номинален. Это как бы само собой разумеется, что никоим образом не педалируется и пафосно не обставляется. Вместе с тем в фильме нет даже намека на трактовку в духе арианства, несторианства или монофизитства, то есть на принятие какой-либо стороны в до сих пор не прекращающихся богословских спорах о природе Божественного и человеческого в образе Иисуса Христа. Онтологическая тайна эта, волнующая богословские умы на протяжении двух тысяч лет, к счастью, не стала поводом для экранных откровений автора. Действие фильма сосредоточено в сфере сугубо человеческого. Страсти Христовы имеются в виду только физические. Духовные переживания, ужас богооставленности, который в последнюю минуту испытал Спаситель на кресте, принципиально остаются как бы вне зоны режиссерского внимания, что снимает почти все возможные претензии, так как чисто человеческое страдание героя фильма в той или иной мере понятно и узнаваемо для каждого сидящего в зрительном зале.

Но при этом нет здесь и сладострастного смакования насилия, намеренного и изощренного его сгущения, что для современного кинематографа столь привычно и естественно. Неприкрытая — до жуткой физиологичности — жестокость, которая царствует на экране, опирается скорее не на голливудские традиции, а на традиции католической Церкви с ее культом стигматов, культом страданий Христа (в отличие от традиций православной Церкви, для которой в центре всего — Воскресение). И, видимо, этим объясняется то, что, посягнув на такой масштабный замысел, тем не менее в главном режиссер по-авторски довольно скромен. В фильме нет той ярко выраженной авторской концепции, которая, как правило, утверждает правомочность субъективного прочтения тех или иных исходных текстов, подминая их в угоду ему и искажая до неузнаваемости. Евангельские события не перетолковываются на какой-то новый, доселе неведомый миру манер. Режиссер явно пытается в главном честно следовать каноническому тексту.

Подобного рода смелости, дерзновения и одновременно верности традиции правомерно было ожидать от Мела Гибсона, режиссерский дебют которого «Храброе сердце» оказался грандиозным историческим проектом о восстании шотландцев в XIII веке под предводительством легендарного Уильяма Уолласа, о его беспримерном личном подвиге в борьбе за независимость Шотландии, о его верности избранному пути даже под страхом пыток и смертной казни.

Можно сказать, что исторический подход стал определяющим и в фильме «Страсти Христовы», в центре которого — героическая личность. Именно герой — самый главный Герой в истории человечества. И несмотря на то, что в некоторых местах евангельский текст переиначен, что-то сказано другими словами, что-то добавлено, однако пиетет перед ним и желание добиться исторической точности обусловливают здесь все — от большого до малого. И в плане языка (герои говорят на греческом, латыни и арамейском), и в плане костюмов, топографии происходящих событий, архитектуры (к примеру, знаменитая лестница во дворце Понтия Пилата, сейчас находящаяся в Риме, заставляет не усомниться в авторском стремлении к до-

стоверности воспроизведения и всего остального) и т.д., и т.д. Очевидно, что к работе над фильмом было привлечено немалое количество специалистов-консультантов.

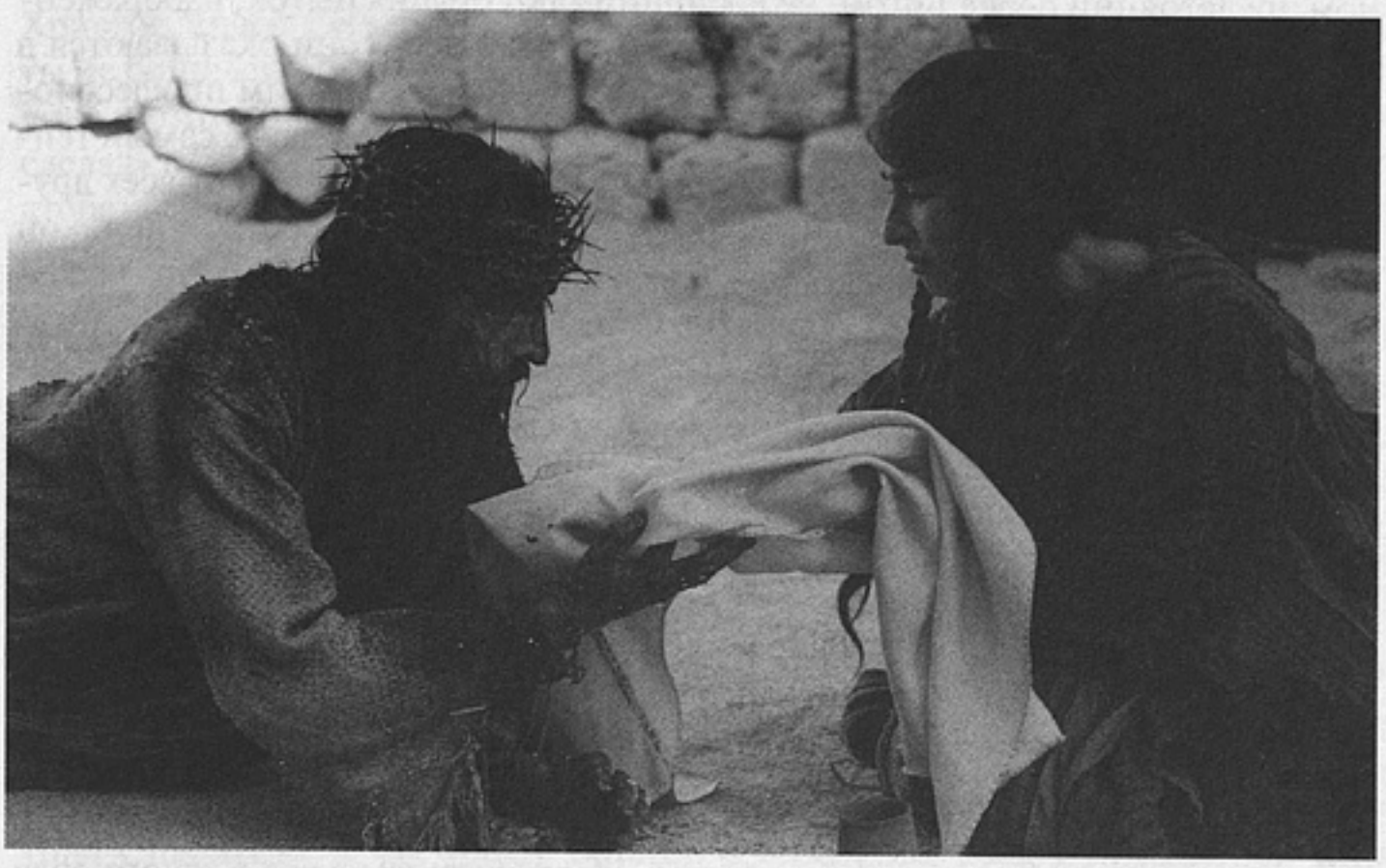
Правда, без некоторых художественных вольностей не обошлось. Вот главные из них: это бесы, в которых превращаются играющие дети и которые мерещатся Иуде повсюду, особенно перед тем, как он повесился на дереве над гниющим, разъеденным тучей роящихся мух червивым трупом осла; это черный ворон, который налетает на «неблагоразумного разбойника», выклевывая ему глаза после того, как тот поносил Господа, распятого рядом; это безволосое, безбровое и бесполое существо — андрогин, появляющееся в ключевых эпизодах фильма, явно демон-искуситель, который спрашивает Иисуса Христа, когда он молится в Гефсиманском саду: «Неужели ты веришь, что один человек может взять на себя бремя человеческого греха?» Но он не отвечает и не смотрит на искусителя, даже тогда, когда его ноги обвивает огромная желтая змея, которую он, не глядя, попирает. Во время пыток это демоническое существо стоит в толпе с младенцем на руках, лицо которого на наших глазах превращается в искаженное гримасой смеха лицо чудовищно злобного, уродливого старика, явно означающего антихриста. Однако к чему такого рода вольности и отступления от евангельского текста, так до конца и не проясняется. Скорее всего, это просто легкая дань современному киноязыку с его тяготением к демонической мистике, изотерической зашифрованности и к зловещим компьютерным гротескам в изображении трансформации человеческого лица.

Правда, есть и другого рода авторские привнесения в евангельский текст. Скажем, когда Иисуса Христа вводят во двор к первосвященнику Каифе, Богородица говорит: «Началось, Господи, да будет так», что чисто стилистически созвучно первым главам Книги Бытия о днях Творения. И это при том, что образ Божией Матери в фильме показан предельно лаконично и практически бессловесно (даже во время пыток она, окаменев в своем горе, не рыдает, не молится исступленно, а с верой и смирением ждет, когда же Сын ее положит предел истязаниям своих мучителей, и только мелкие камушки в ее руке, которые она с силой сжимает и которые сыплются на землю, свидетельствуют о том, что творится в ее душе. Или перед тем, как Иисуса Христа начинают сечь, привязав к дыбе, Он говорит: «Готово сердце Мое, Отче». Но это слова, взятые из сто седьмого псалма, то есть слова пророка Давида. И хотя, как известно, Иисус Христос из колена Давидова, нельзя понять, зачем ему говорить словами самого пророка Давида и зачем Мелу Гибсону понадобилось таким образом искажать сам строй речи Спасителя, тем более что трудно себе представить, особенно после моления о чаше в Гефсиманском саду, его прилюдное обращение к своему Отцу, Царю Небесному. Или уже непосредственно перед самой смертью на кресте Иисуса Христа, к ногам которого Богородица припадает, он говорит ей: «Смотри, мама, я творю все новое». Быть может, в качестве ликбеза такое в прямом смысле *ново*заветное слово кому-то и надо лишний раз услышать, но тем, кто знает евангельский текст не понаслышке, подобного рода вещи по меньшей мере удивительны.

Хотя всего этого, откровенно авторского, в фильме совсем немного и оно тонет в том, что сделано в традициях чуть ли не хроникальной документальности. (Не случайно Папа Римский Иоанн Павел II позволил себе сказать такую сакраментальную фразу: «Так все и было».) Будто бы мы видим происходящее глазами какого-нибудь историка того времени — к примеру, Иосифа Флавия, который не только фиксирует то, что наблюдает, но и сопереживает. Или глазами самого Понтия Пилата, который сначала чисто по-человечески недоумевает: «Разве не Его вы пять дней назад встречали с прославлениями, а теперь хотите убить? Кто мне объяснит это безумие?» А в конце, когда умывает руки, кажется, что сострадает ему так, будто и сам претерпевает эти мучения. Вообще в фильме линия отношений Понтия Пилата и галилеянина Иисуса Назорея, и психологически, и исторически на-

иболее разработана. Понтий Пилат (Христо Шопов) не просто умный и сильный человек, но еще и рефлексирующий, которому мучительно тяжело оттого, что фарисеи и первосвященники, а с ними вместе и весь народ вынуждают его отдать на крестные муки того, в ком он прозрел невиданную им ранее силу духа.

И как чисто по-человечески понятны сомнения Понтия Пилата, особенно после того, как Ирод тоже отказался судить Иисуса Христа и его во второй раз приводят к нему, а толпа, возбуждаемая первосвященниками, беснуется. Ведь мы знаем, что Пилат, римский прокуратор, приехавший в



«Страсти Христовы»

Иерусалим из просвещенного мира, центра цивилизации того времени, просто сходит с ума от тоски и одиночества в этой по его представлениям варварской стране. («Одиннадцать лет я подавляю бунты в этой гнилой дыре».) И вдруг он видит перед собой человека, с которым хотел бы поговорить, про которого понимает, что он власть имеющий. Правда, она какая-то другая, доселе ему неведомая, но власть — это единственное, что имеет для него цену. Вот почему после слов, которые ему кричат иудеи: «Если ты не распнешь Его, ты не друг Цезаря», не остается надежд, что решение его может быть иным, чем то, какого от него ждут. И даже просьбы жены Клавдии не могут уже ничего изменить: «Если я не осужу этого человека, то прольется кровь. Цезарь не простит мне. Только волнений мне не хватает». Выбирает он «кесарево», но это и понятно — выбрать «богово» он не в силах, для этого нужна вера, а кроме сомнений и разочарований, у Пилата нет ничего.

И надо признать, что в фильме все его душевные терзания прослежены авторами максимально близко к евангельскому тексту, с которым обращаются по возможности бережно, но, безусловно, с поправкой на историю.

А история — вещь грязная и кровавая. Наверное, поэтому в фильме нет и намека на пресловутую голливудскую глянцевость. Скорее наоборот. Так, к примеру, в угоду достоверности на экране на протяжении нескольких эпизодов в каких-то серо-коричневых пыльных подтеках лицо Марии Магдалины (Моника Беллуччи) и испачканное в крови ее Сына лицо Богородицы (Майя Моргенштерн). Но зато сама цветовая символика фильма тщательнейшим образом проработана в приглушенных и благородных тонах — коричнево-бежевом и кое-где серо-голубом. Цветовые соотношения выдержаны практически по всему фильму, чуть ли не как на фресках Джотто или Дионисия. Во всем, что не касается крови. А ее на экране — море.

Когда читаешь в Евангелии про оплевывания, заушения Христа («Тогда плевали Ему в лицо и заушали Его; другие же ударяли Его по ланитам». Мф. 27, 67), надевание на Него тернового венца, то воспринимаешь это с той степенью абстрактности, которая позволяет тебе защититься от самого себя, то есть от постоянного памятования о своих собственных грехах, которыми Господь распинаем. Глядя на экран, где его изощренные истязания длятся практически в соответствии с реальным временем, начинаешь каждой своей клеткой осознавать, как ему по-человечески больно и страшно. Только люди с очень сильно развитым воображением или находящиеся в постоянном предстоянии перед Богом, не воспринимают орудия пыток, изображенные на иконах, как некие символы, но когда на экране они оказываются в действии — колющие, ударяющие, режущие, — да еще с таким профессиональным угаром и разнообразием применяемые, то любой, даже самый теплохладный, человек хотя бы внутренне возопиет. Но в отличие от всех других фильмов, когда при виде и не такой чудовищной жестокости, и не такой силы глумления над физической плотью закрываешь глаза, здесь это невозможно себе позволить. Здесь стыдно не смотреть. Что же, опять отгородиться, отойти — лишь бы не видеть, не слышать, не знать? Что же, опять пожалеть себя?

Но ведь на каждой Литургии перед причастием говорится: «Сия есть Кровь Моя Нового Завета, яже за вы и за многи изливаемая во оставление грехов». И в «Страстях Христовых» кровь, действительно, *изливаемая*. То есть льющаяся непрестанно от каждого удара, из каждой раны. Так что живого места нет. Нетронутого не остается. Кажется, сам экран кровоточит. И с какого-то момента ты не осознаешь даже, а как бы вдруг прозреваешь, что страсти Христовы — это не абстракция, не миф, это реальность. Конечно, все не было именно так, как показано в фильме, но распятие было, Голгофа была. И наверное, поэтому мало кто может не подключиться к соучастию, к состраданию тому, что предстает перед зрителем даже в такого рода экранном воплощении.

«Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на нем, и ранами Его мы исцелились» (Ис. 53, 5). *Ранами исцелились.* Это еще за семьсот лет до Рождества Христова пророк Исайя предсказывал: «Он истязуем был, но страдал добровольно и не открывал уст Своих» (Ис. 53, 6—7). В фильме Христос тоже безгласен и бессловесен. «Предал душу Свою на смерть и к злодеям причтен был, тогда как Он понес на себе грех многих и за преступников сделался ходатаем» (Ис. 53, 11—12).

Авторы не говорят об этом впрямую, но чем ближе к финалу, тем становится очевиднее (ты не сразу начинаешь это замечать), что Спаситель не осуждает своих мучителей, что Он и *их* ходатай. Поэтому он очень внимателен к ним. И эта его внимательность — по ощущению — самое евангельское, что есть в фильме. Своим одним (второй заплыл от побоев) глазом Господь наблюдает за переменой в каждом из тех, кто так безжалостен и так бесстыдно жесток по отношению к нему. По всему видно, что, несмотря на все телесные страдания, у него не убывают поистине нечеловеческие силы отслеживать те изменения, которые происходят в душах его истязателей. А сами типажи палачей, охранников, солдат представлены очень разнообразно и небанально. Это не просто череда лиц, наплывающих друг на друга, но лица четко очерченные, при этом не гротесково, как у Босха, а вполне психологически реалистично. О многих из этих безымянных и второстепенных персонажах можно сказать словами Клавдии, жены Понтия Пилата: «Если кто не хочет слышать истину, никто не поможет». Но рядом с Христом даже некоторые из его мучителей ее услышали. И не только раб первосвященника, которому Спаситель, когда его забирали иудейские стражники в Гефсиманском саду, прирастил отсеченное апостолом Петром ухо, или Лонгин-сотник, который уверовал в распятого на кресте, а и изверги палачи. Почти все они проходят путь от усталости к недоумению и дальше к страху Божьему.

Им непросто понять, зачем эта жертва, за что, почему такое надо терпеть и как можно, испытывая адские муки, жалеть других? Что же это за сила такая неведомая — добровольное страдание агнца? Неужели и правда «любовь к ближнему» не пустые слова?

И даже когда первосвященник Каиафа глумится над Христом: «Сойди с креста», он молится: «Отче, прости им, ибо не ведают, что творят». Услышав это, «благочестивый разбойник», распятый на кресте, которого за его раскаяние Христос обещал ввести в рай, поражен, быть может, более всего. «Видишь, он молится за тебя», — укоряет он Каиафу. В Евангелии этих слов нет, есть другие: «Один из повешенных злодеев злословил Его и говорил: если Ты Христос, спаси Себя и нас. Другой же, напротив, унимал его и говорил: или ты не боишься Бога, когда и сам осужден на то же? И мы осуждены справедливо, потому что достойное по делам нашим приняли, а Он ничего худого не сделал» (Лк. 23, 39—41). Это очень характерный для фильма пример, с одной стороны, вольной интерпретации евангельского текста, а с другой — по сути буквального, до прямолинейности переложения. Тем более что слова «благочестивого разбойника», обращенные к Каифе даны встык с флэшбэком, когда Христос говорит Нагорную проповедь: «Любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас» (Мф. 5, 44). Безусловно, такая прямая, в лоб, иллюстративность упрощает то главное, что авторы хотят донести до зрителя, но в этом нет ни навязчивого морализаторства, ни умильной залакированности, что в иных случаях может для кого-то оказаться духовно опаснее, чем даже откровенное богоборчество или хула на священное.

Хотя кое-где указующие авторские акценты все-таки очевидны, что особенно заметно в ракурсах съемки, видимо, определяемых ключевым мотивом — омовение ног Господом своим ученикам. К примеру, в планах, снятых практически с уровня само́й каменистой земли: сандалии, край хитона Спасителя, к которому тянется благодарная рука поверженной ниц книжниками и фарисеями Марии Магдалины; или каменные плиты, к которым приникает лицом Богородица, прозревающая, что под ними узница, в которой находится скованный цепями ее Сын; или огромные потные от усилий и забрызганные кровью ноги мучителей, как бы увиденные снизу вверх упавшим под сокрушительным ударом плетью Господом; или камни крестного пути, выбеленные палящим солнцем, на которые капает кровь Иисуса Христа, изнемогшего под тяжестью Креста, но по-прежнему различающего в толпе каждого — и Богородицу, и Веронику, вышедшую его напоить, и сына Симона Киринеянина, с детским страхом и жалостью следующего за Ним.

Авторские выкрупнения, ракурсы камеры с предельно нижней точки этого мира, имеющие значение того или иного смыслового акцента, тем не менее не нарочиты и всегда на сюжетно-бытовом уровне обусловлены и мотивированы. Кроме одного раза, когда евангельская история увидена как бы с верхней точки.

Взгляд камеры стремительно движется сверху вниз вслед за огромной каплей дождя, в которой отражается и преломляется в нечто сакральное весь окрестный мир: и голые камни Иудейской земли, и Лобное место гора Голгофа, и стражники, и книжники, и старейшины, и жены-мироносицы, и Божия Матерь, и три креста, возвышающиеся над всем, и на среднем из них Иисус Христос в ту минуту, когда он «громким голосом» возгласил: «Отче! В руки Твои предаю дух Мой. И, сие сказав, испустил дух» (Лк. 23, 46). Но авторский пафос даже в такой откровенной символичности именно здесь не кажется чужеродным. Так же, как не удивляет, что именно небесная капля воды в своей идеальной чистоте и прозрачности, в своей целокупности и нераздельности может вобрать в себя все — и земное, и Божественное.

Поэтому для тех, кто пребывает «у ограды церковной» и кто, зная о страстях Христовых только самое общее, будет сострадать их экранному перело-

жению, — этот фильм, безусловно, ценен как возможность личного откровения. Ведь кто знает, быть может, подключая зрителей к такой мощной энергии сострадания, он побудит кого-то из них открыть и сам текст Евангелия.

Воцерковленными же верующими, в прямом смысле слова по часам прослеживающими в Страстную неделю крестный путь Христа, фильм Мела Гибсона воспринимается по-разному. Одни так и не могут преодолеть тотальное неприятие любого актерского исполнения образа Богочеловека, любого рода игры. Другие, сумевшие подключиться к реальному состраданию, испытывают чуть ли не доподлинные чувства свидетельского соучастия в последних часах жизни Спасителя.

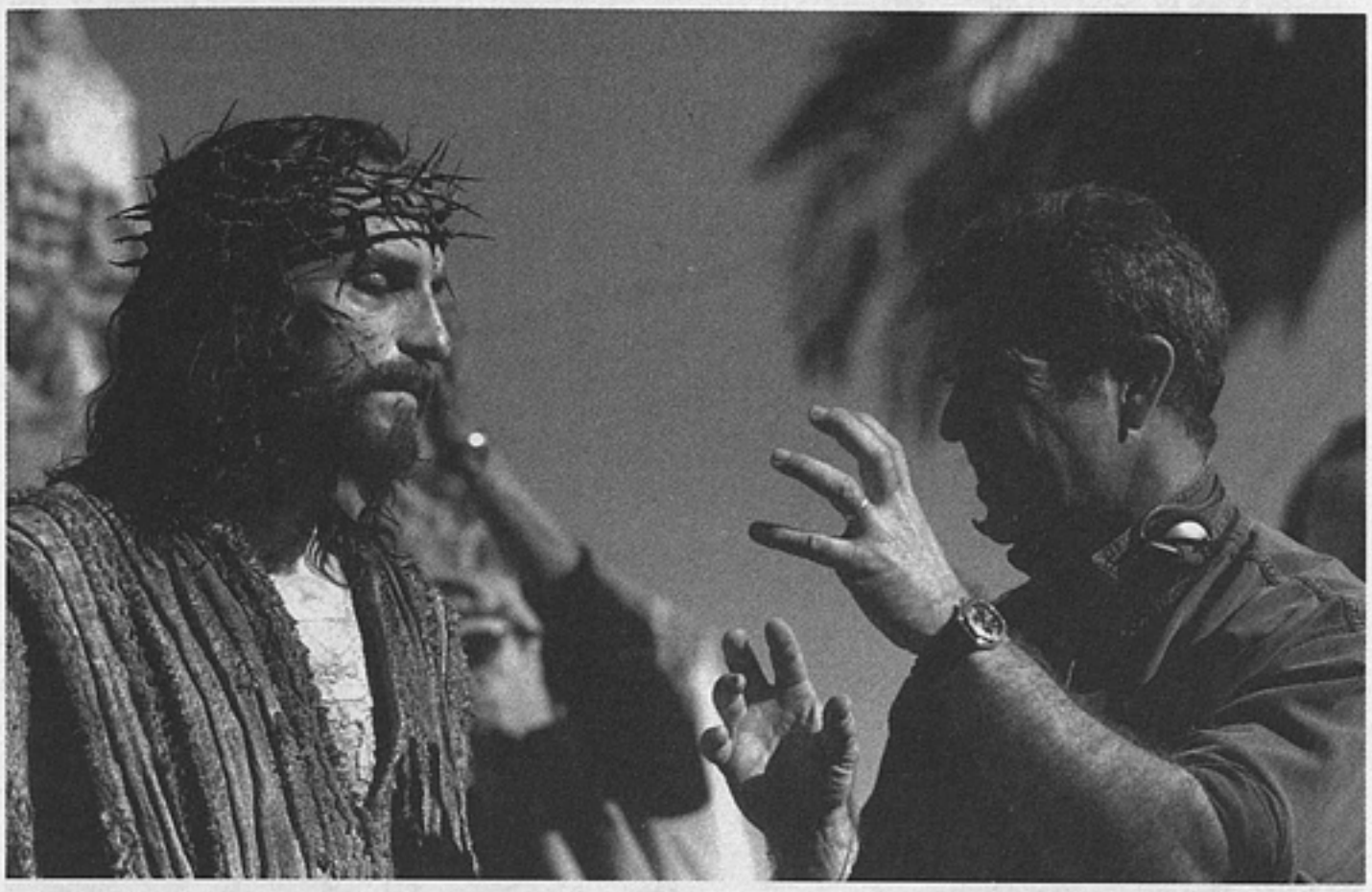
Что же касается обвинений создателей фильма в антисемитизме, в результате чего Мелу Гибсону пришлось вырезать какие-то слова, фразы, даже эпизоды, то кажется странным, почему вообще возникает такой вопрос. Ведь антисемитизм — это когда какой-то народ или какое-то этническое, социальное сообщество с повышенно обостренным националистическим самосознанием негативно настроено против евреев и вину за все свои беды возлагает на них. В фильме же Мела Гибсона никакого противопоставления некоего «хорошего» народа и «плохого» народа иудеев нет и в помине. Здесь среди евреев есть «плохие» — требующие распятия Христа, и «хорошие» — сострадающие ему. Однако обычно в толпе хорошие люди не видны, да их и вообще всегда мало. Но в фильме именно они главные герои. Кроме Божией Матери, апостолов и Марии Магдалины это Вероника, Симон Киринеянин, который помогал Спасителю нести Крест, «благочестивый разбойник», «жены-мироносицы», а также «дщери Иерусалимские», которые «плакали и рыдали о Нем»... И скорее уж те, кто считает себя потомками римлян, могут предъявлять режиссеру обвинения, ведь римские стражники и солдаты представлены в фильме такими изуверами, что, глядя на них, начинаешь сильно сомневаться — сумеешь ли ты когда-нибудь следовать словам Нагорной проповеди. Но упрекать Гибсона в антисемитизме — все равно что упрекать все голливудское кино в антиамериканизме, ибо там, как правило, хорошие полицейские действуют в одиночку, а вокруг них — необъятный преступный мир. И уж, конечно, следуя этой логике, в антисемитизме можно упрекнуть и всех четырех евангелистов: «Пилат сказал им: какое же зло сделал Он? Но они еще сильнее закричали: распни Его»(Мк. 15, 14). И даже, видимо, пророку Исайи, который предупреждал: «за преступления народа Моего претерпел казнь» (Ис. 53, 8), надо было бы быть поосторожнее. Ведь за словосочетание «преступления народа» могут обвинить и в мракобесии, особенно в наше время, когда дело уже дошло до того, что в некоторых переводах Ветхого и Нового Завета пол Мессии переправлен на неопределенно-двойной — мужеско-женский. Поэтому требование, закономерное в духе обычной политкорректности, убрать из фильма евангельскую фразу: «Кровь Его на нас и на детях наших» (Мф. 27, 25), что и было режиссером выполнено, сегодня мало кому кажется кощунственным по отношению к Священному Писанию.

Однако будем надеяться, что прокат фильма Мела Гибсона в России подобных страстей не разожжет. И быть может, кто-то из зрителей, сидящих в темном зале, в какой-то момент осознает, что кровь, изливаемая за нас Спасителем, — «во оставление грехов» и что, как говорит апостол Иоанн Богослов в Апокалипсисе: «Ты был заклан, и Кровию Своею искупил нас Богу из всякого колена и языка, и народа и племени» (Апок. 5, 9).

МЕЛ ГИБСОН:

# «Это мой фильм»

**БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖЮЛЬЕТТ МИШО**



Мел Гибсон на съемках фильма «Страсти Христовы»

**Жюльетт Мишо.** Вы говорите, что потребность сделать «Страсти Христовы» возникла в результате духовного кризиса, который вы пережили...

**Мел Гибсон.** В жизни каждого бывают минуты, когда кажется, что бьешься головой о стену. Именно это случилось со мной двенадцать лет назад. Я переживал экзистенциальный кризис и задавал себе тысячу вопросов. Я был, как выжатый лимон, — не то чтобы физически устал, нет, я сам себе был противен. Известно, что страдание — предвестник перемен. Я как бы оглянулся назад, и это позволило мне пересмотреть веру, в которой я был взращен[1]. Так я заинтересовался страстями Господними как основой христианской веры. Я начал внимательно изучать теологию, прочитал массу книг, проповедей, советовался с экспертами. Многие мои нынешние хулители утверждают, что я поступил безответственно. На самом деле я собирал документы в течение двенадцати лет.

**Жюльетт Мишо.** Какую цель вы преследовали, снимая картину?

**Мел Гибсон.** Мне надо было излечиться от моих ран. Мне следовало это сделать. Такие гении, как Микеланджело или Леонардо да Винчи (я, разумеется, не сравниваю себя с ними), были греховными, слабыми людьми, а сотворили великие произведения. Снимая свою версию Страстей, я старался опереться на то лучшее, что есть во мне, извлечь это лучшее на свет Божий откуда-то из глубин моей души. Я не говорю, что излечился, что до конца очистился. Трансформация происходила постепенно, и у меня все еще полно недостатков. Но, мне кажется, я нахожусь на правильном пути

**Жюльетт Мишо.** Существуют разные толкования Писания. Ваше привело к тому, что иные сочли ваш фильм антисемитским.

**Мел Гибсон.** Писание всегда вызывало полемику. Если мой фильм вызыва-

[1] Мел Гибсон принадлежит к той консервативной ветви католической церкви, которая отвергает многие реформы Ватикана. — *Прим. Studio.*

ет полемику, вина в том не моя, а самого Евангелия. Ибо мы с моим сценаристом опирались на четыре книги — от Матфея, Марка, Луки и Иоанна. Я верю в их истинность. Что, конечно, не исключает мое личное толкование. В Книге нет намека на существование Марии, которая вытирает кровь Иисуса, нет явления к нему дьявола. Но ведь я не претендую на создание «Евангелия от Мела» — я просто, мне кажется, как художник имею право на художественную интерпретацию.

**Жюльетт Мишо.** Вы прислушивались к критическим замечанием специалистов во время съемок?

Мел Гибсон на съемках фильма «Страсти Христовы»

**Мел Гибсон.** За пять месяцев я сто восемьдесят миллионов раз переделывал картину! Но то же было и на «Храбром сердце». Главное было — сделать фильм таким, как мне хотелось.

**Жюльетт Мишо.** Вы изъяли из картины фразу: «Кровь его на нас и на детях наших».

**Мел Гибсон.** И это дало основание противникам «Страстей» утверждать, будто я верю в проклятие, посланное на головы всех евреев, а это ложь! Следуя своей вере, я люблю все народы и все религии. Но я понимаю эти страхи и не хотел бы дать им пищу. К тому же есть непростые теологические нюансы, которые потребуют много времени для объяснения. Мне не хотелось, чтобы картина была истолкована как попытка разъяснить, как умер Христос. Фильм не об этом! «Страсти» — это картина о вере, о надежде, о любви и прощении. Ее основная тема — смерть Христа, который пожертвовал собой ради спасения всех людей от грехов. Согласно моей вере, мы все повинны в смерти Христа. Мы, все человечество. К сожалению, всегда найдутся святоши и дураки, способные исказить основы религии. Именно поэтому я изъял из диалога фразу, не раз на протяжении двух тысячелетий служившую оправданием для преследования евреев. В фильме просто не было возможности разъяснять все эти тонкости.

**Жюльетт Мишо.** Вы говорили, что после «Страстей» не надеетесь получить работу в Голливуде.

**Мел Гибсон.** Это была шутка — в ответ на разговоры, что картина погубит мою карьеру! Разумеется, я ждал, что «Страсти» вызовут полемику, как это бывает всякий раз, когда художник берется за такую тему, но я не ожидал подобного размаха гонений. Некоторые близкие мне люди отвернулись от меня. К счастью, не все.

**Жюльетт Мишо.** Вы не предвидели столь бурной реакции?

**Мел Гибсон.** Нет. Даже не предполагал, что на меня начнут нападать еще до начала съемок и что фильм будет осужден еще до того, как его увидят зрители. Я старался сохранять спокойствие, но последний год оказался трудным. И сегодня есть те, кто говорит, что я спровоцировал шум ради рекламы. Ложь! Вряд ли найдется человек, которому доставит удовольствие видеть свое имя оплеванным на первых страницах газет, ведь не только меня, но и мою семью обвиняли в антисемитизме.

**Жюльетт Мишо.** Фильм полон насилия. Почему?

**Мел Гибсон.** Кровь и насилие были необходимы, чтобы показать жертву Христа, невероятную муку страдания, на которую он пошел из любви к людям. Ни один прежний фильм не показывал всю масштабность этого поступка. Чтобы достичь правды, мне надо было, чтобы зритель оказался на грани выносимого. Я держал зрителя за руку, я не переходил эту грань — старался, во всяком случае. Что касается насилия на экране, то в показе его я не одинок. Почему нападают на меня, а не на Тарантино с его «Убить Билла»?

**Жюльетт Мишо.** Актеров Джеймса Кевизела (Христос) и Майю Моргенштерн (Мария) вы выбрали сразу?

**Мел Гибсон.** Я впервые увидел Джеймса в «Красной линии», и его лицо запомнилось мне. В нем есть невинность, простота, сила... Меня только смущало, что он мало известен. Румынскую еврейку Майю Моргенштерн я увидел сначала на фотографии. Потом в «Седьмой комнате» венгерки Марты Мессарош, фильме о Дахау, и влюбился в нее, в ее взгляд, отражающий все, что происходит в душе героини. Оставалось только включить камеру. Было важно также собрать актеров, представляющих разные национальности и религии.

**Жюльетт Мишо.** Вас вдохновляла живопись? Или кино?

**Мел Гибсон.** Я просил моего главного оператора Калеба Дешанеля использовать освещение, отсылающее к шедеврам Караваджо. Я также был вдохновлен жестокостью некоторых его религиозных полотен. Влияние кинематографа, разумеется, я не отрицаю, но речь идет не о религиозных картинах, скорее, о вестернах. Я снимал арест Христа в Гефсиманском саду, как сцену из вестерна.

**Жюльетт Мишо.** Вы намерены пожертвовать часть своих доходов церкви?

**Мел Гибсон.** Я никогда не говорю о деньгах. Как я с ними поступаю, касается только меня и того, наверху. (*Указывает на небо.*)

**Жюльетт Мишо.** Церковь, которую вы построили около Малибу, открыта для всех?

**Мел Гибсон.** В общем-то, это приватное место, где я молюсь, как мне нравится. К счастью, я живу в стране, где это возможно. И всё. Я ни к кому не собираюсь подлизываться.

*Studio, 2004, апрель, № 199—200*

*Перевод с французского А.Брагинского*

# КОММЕНТАРИИ

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

# Назначение человеком

Припоминается разговор с одним пожилым и уважаемым немцем. Западным немцем. Известным и искренним борцом с советским государством, к тому времени уже благополучно почившим. В какой-то момент нашей вполне согласной беседы я чрезмерно поразил его. На вполне ожидаемое и банальное его заявление по поводу бесчеловечности советской власти я заметил, что вот ровно наоборот.

— Как это, наоборот? — застыл он в некоем изумлении.

— А так. Вот перед вами, скажем, нарушитель закона, — адресовался я к сидевшему рядом его сыну-юристу (и, кстати, сыну юриста, так как его солидный отец тоже был юрист). — И чем же вы будете руководствоваться, юноша? Законом или своим отношением с этим человеком и к этому человеку?

— Законом, — ответствовал молодой человек под одобрительный кивок отцовской головы, уже тронутой немалой сединой.

— Вот, вот, — торжествующе заключил я. — А советская власть смотрела на человека. Его статус, моральные качества, достижения на рабочем месте, партийность, происхождение, национальность и прочее. То есть она и была истинно человечной.

Примерно такова была моя риторика.

Собеседники, казалось, были искренне поражены этим силлогизмом и одновременно апорией. Они просто онемели. И понятно.

Ну, естественно, естественно, конечно же, я лукавил. Лукавил. Разрешение сей апории — бесчеловечная советская власть и ее человечность — было весьма нехитрым. Все зависело от того, кого она назначала быть человеком.

Тут вспоминается анекдот. Кузнец в деревне убил кого-то. Собрался деревенский сход и единогласно порешил: око за око, жизнь за жизнь. То есть попросту убить кузнеца. Но встает некий поселянин: «Я, конечно, согласен со всеми. Он достоин смерти. Но у нас в деревне кузнец один, зато два плотника. Давайте убьем плотника» — вот и решение.

И то, что в данном анекдоте назначение человеком происходит по профессиональному признаку, а в случае советской власти — в основном, по идеологическому, большой роли не играет. Важен сам жест назначения и его способы. Именно эту формулу «жест назначения» в моем тексте придется с утомительной назойливостью и постоянством повторять много раз.

При даже самом поверхностном наблюдении современной жизни снова приходят на память совсем недавние способы ее слежения и обнаружения, связанные с, казалось бы, давно выродившейся профессией кремленолога.

То есть способы определения значимости руководящей персоны и ее амбиций по признакам, скажем, расположения за столом заседаний, частоты встреч с властвующей персоной, по клановым и местническим корням. Надо заметить, занятие крайне заманчивое, затягивающее, интригующее. Весьма напоминающее задачи и функции поэтической деятельности — выявлять предметы и феномены из сферы неведомого, выводить наружу, давать им имя и вводить в обиход. Да и вообще, род власти, у нас исторически превалирующей, исполнен высокого самосознания и собственной почти теургической значительности, отмечен квазихудожническими чертами и амбициями. Вот и этот государственный жест назначения человеком вполне сходен с современной артистической практикой назначения артефактов по разным жанрам и родам художественной деятельности. Скажем, вербальный текст может быть назначен произведением изобразительного искусства и, соответственно, выставлен в рамочке наряду с другими визуальными объектами на художественной выставке. Может быть опубликован в журнале в качестве литературного произведения. И, наконец, может быть сонорной составляющей перформанса. Но это в искусстве. На то оно и искусство, чтобы к тому же проигрывать опасные (во всех смыслах) темы, сюжеты и процедуры в сфере выделенной и насквозь просматриваемой, дабы они могли быть транспонируемы в реальность посредством многих охлаждающих процедур.

Рассмотренный под этим углом зрения случай с мощным и злополучным Ходорковским во всей откровенности, неприглядности и даже, извините за выражение, цинизме обнаруживает названную практику назначения. Не берусь судить о степени его реальной виновности или невиновности по принципу того немецкого юноши юриста (назовем это принципом НЮЮ). Не берусь. Я совсем не о том. Думается, что при строгом следовании принципу НЮЮ для подавляющего большинства известных, малоизвестных и совсем безызвестных современных российских деятелей и лидеров не хватило бы тюремных площадей по всей территории их привольно содержащей и неплохо кормящей России. Но в данном случае проблема совсем в другом. Как говорится в фильме «Берегись автомобиля»: «Эта нога — чья надо нога». Или чья не надо. Так что опять-таки в данном случае нас интересует не НЮЮ, а назначающий жест государства и технология назначения. Они и становятся целью самое себя, по своей прихоти выбирая себе объекты по всему жизненному пространству вверенной им территории. Вот тебе и НЮЮ!

Не забираясь в более высокие и головокружительные финансовые и мистическо-государственные высоты, обратимся к недавней скандальной истории с выставкой в Центре Сахарова «Осторожно, религия». Хотя, увы, увы, если бы «скандальной»!

К сожалению, все проходит весьма рутинно и незаметно. Однако знаковость этого события не меньшая, а возможные последствия намного серьезнее для большего числа наших сограждан, чем последствия того же суда над Ходорковским.

И в данном случае не обошлось без пресловутого «жеста назначения».

Молодые люди, прихожане небольшого московского храма Николы в Пыжах, направленные на выставку настоятелем, вели себя там вполне нехитрым и без всяких дополнительных объяснений понимаемым способом, вполне могущим быть квалифицируемым как хулиганство и нанесение материального ущерба. Однако же следствием они были определены (назначены) как весьма чувствительные и легко душевно ранимые (что они трогательно на голубом глазу и изложили в своих объяснительных записках). К тому же следствие учло, что столь они сильно были поражены произведениями искусства, совершенно случайно оказавшись — в немалом количестве — на выставке, а не, скажем, в баре или на дискотеке. Хотя, конечно же, бывает. Бывает. Интерес к современному искусству и всякое такое... поскольку ими же были разбросаны и листовки в Третьяковской галерее с требованием убрать неприглянувшихся художников и с угрозой в противном случае применить уже испробованные средства.

Помимо весьма странной, откровенно тенденциозной и, прямо скажем, неквалифицированной экспертизы произведений, заказанной следствием, этим же последним погромщики были назначены белыми и пушистыми. А и то, ведь много чего может показаться оскорбительным для данного рода посетителей выставок. Вполне вероятно, случайно произнесенное вслух: «Черт побери!» — настолько ранит их обнаженные нервы, что потребует немедленного вашего исчезновения с лица земли. Интересно, а как в нашем равноправном государстве быть с оскорбленностью и ранимостью атеистов по поводу всевозможного рода проявления самого откровенного и агрессивного клерикализма? А-ааа! Понятно! Они назначены быть неправедными оскорбителями.

Но ведь если ты не переносишь всего такого, есть способ охранить себя — не ходить в подобные места. Не посещать борделей, казино, пьянок и гулянок. По сему поводу можно припомнить и другой анекдот про некоего ревнителя нравственности, написавшего заявление в компетентные органы, что в окна его квартиры смотрят открытые окна женской бани. Сие неимоверным, нестерпимым образом ранит его душу. Жить невозможно! Разврат, бесстыдство и сплошное непотребство. Пришедшая авторитетная комиссия, походив по комнате, весьма подивилась заявлению, не обнаружив ничего подобного.

— Да, — возражал обиженный заявитель, — а вы залезьте на шкаф.

Да, в общем-то, все понятно. Чем особенно-то эти церковные и как бы церковные люди отличаются от всех остальных? Единственный их многовековой опыт либо барства, либо рабства не отяготил их привычкой к терпимости и пониманию возможности существования иного образа мысли. После репрессивного советского опыта так приятно, прямо-таки обольстительно почувствовать себя вдруг властью и во власти с правом назначающего жеста, да к тому же, как видим, с правом моментального приведения дубинкой в исполнение своего судебного решения. Тем более, не особенно вникая во всякие тонкости различения между верой, религией и церковью как социальным институтом. Не имея представления о том, что всевозможные церковные символы и персонажи давно уже являются предметами культурного обихода. Церковно же религиозной собственностью они являются в пределах частной жизни и ритуальных процедур в зоне ритуального пространства. Когда я о подобном помянул одному церковному иерарху, он ответствовал, что рассуждать о церкви как о социальном институте в отрыве от религии и веры неприемлемо. На мой же вопрос: «А входят ли таможенные льготы, торговые квоты и землевладение в состав религии и веры?» ответа я не получил.

Ну, ладно. С этим более или менее ясно.

А так-то назначить преступником здесь несложно. Тем более в сфере бизнеса и экономики, где, предполагаю, все не без греха. Все подвешены. Так что подобные назначения зачастую вполне совпадают с вполне возможными нарушениями по принципу НЮЮ и массовыми ожиданиями. Однако сколь же опасен сам акт государственного (и, как мы видим, вполне неотрицаемого государством церковного и околоцерковного) выбора и назначения? К сожалению, сие мало кем попросту замечаемо и обсуждаемо даже, не говоря уже о критике. Что и кто может противостоять этому принципу назначения? Иной или несколько иных принципов и процедур назначения, нарушающие государственную монополию на это и производимые гражданским обществом. Дело за малым — за гражданским обществом. Но тут мы с глубоким прискорбием вынуждены отметить удручающую пассивность (если не безразличие ко всему происходящему) как финансово-делового сообщества в случае с Ходорковским, так и художнического в случае с помянутой выставкой.

Так что — назначь меня, назначь!

ЛАНДШАФТ РОДНЫХ ОСИН

НИНА ЦЫРКУН

# Мечтать не вредно

Примерно за год до того, как президентский пост впервые занял Владимир Путин, два авторитетных центра по исследованию общественного мнения — ВЦИОМ и РОМИР — задали нашим соотечественникам вопрос: «За кого из киногероев вы проголосовали бы на президентских выборах?» По данным одного опроса, первые места заняли маршал Жуков (в исполнении Михаила Ульянова), Штирлиц (Вячеслав Тихонов) и Глеб Жеглов (Владимир Высоцкий); по результатам второго, — Петр I (Николай Симонов) и та же тройка «борзых»: Жеглов, Жуков, Штирлиц. Далее с заметным отставанием фигурировали Павел Корчагин (скорее всего, еще памятный Владимир Конкин, а не Василий Лановой), Чапай (Борис Бабочкин), Иван Грозный (Николай Черкасов), Юрий Деточкин (Иннокентий Смоктуновский), а также Атос, Дон Кихот (оба, видимо, в отечественном исполнении), Крепкий Орешек (Брюс Уиллис) и Рэмбо (Сильвестр Сталлоне)... Если суммировать, то обобщенный образ желанного президента выглядел примерно так: жесткий и беспощадный, исполненный воли к победе, как Жуков, Иван Грозный и Петр I; бескорыстный защитник обездоленных, как Деточкин и Дон Кихот; решительный и понятный народу, как Чапай; самозабвенно, до жертвенности, преданный своему делу, как Павка; благородный, как Атос; обаятельный, как Шурик, а глаза чтобы были добрые-добрые, как у Штирлица. При этом, как видите, народ не чурается искать идеал за кордоном.

Теперь, когда Владимир Путин уже второй срок отсиживает в президентском кресле, можно пофантазировать на тему о том, кто мог бы сыграть в кино действующего президента. Понятно, что никто из вышеупомянутых киногероев напрямую в контуры реального Путина не вписывается. Логичнее всего было бы представить в роли президента немецкоговорящего полковника Исаева-Штирлица, но согласитесь, для стопроцентной всенародной любви ему не хватает жесткости, а вопиющая интеллигентность ему заведомо вредит. Да и возраст у Исаева, даже если он уцелел в ельцинских чистках, глубоко пенсионный.

И все же было бы несправедливо не найти экранное эго нашего президента в ландшафте родных осин. Можно было бы ангажировать Владимира Машкова, да он уже Березовского сыграл, ролевой шлейф не соответствует. Константин Хабенский, в целом подходящий по внешним данным, по возрасту не годится; может, когда-нибудь сыграет в байопике Путина в молодости. А вот улыбка и взгляд Путина, обращенный к супруге, детишкам и солдатам или матросам срочной службы, напомнили, как Леонид Куравлев

смотрел на Инну Чурикову в панфиловском «Начале». И как его Аркадий пел с ней в унисон: «Ла-ла-ла-ла, ла-ла-ла-ла, ла-ла-лай...»

Но одной улыбки президенту мало, а мечтать не вредно. Отбрасывая промежуточную цепочку недотянувших до идеала, довожу до сведения читателя результат моего собственного виртуально-полевого исследования. Актер, который мог бы сыграть Путина, — Стив Маккуин. Помните, кто таков? Вин—метатель ножей из «Великолепной семерки», культового фильма 60—70-х и прочих годов. Там актер и его герой совпали друг с другом, как президент России совпал с человеком Владимиром Путиным. Начать с того, что Маккуин попал в легендарную студию Ли Страсберга, выдержав конкуренцию из двух тыщ претендентов (он разделил эту привилегию только с одним абитуриентом, Мартином Ландау). Эта своеобразная победа на выборах вполне может сравниться с впечатляющей победой кандидата в президенты. До того как пойти в артисты, Маккуин служил в морпехе — а кто у нас почетный подводник? Дальше. Маккуин прошел школу восточных боевых искусств у Брюса Ли (который, кстати, называл себя «восточным Стивом Маккуином) и Чака Норриса. Про «черный пояс» Путина вы, конечно, знаете. Ну и, наконец, портретное сходство: оба невелики ростом, поджары, светловолосы и светлоглазы. И даже походка у них одинаковая. Между прочим, в 1995 году Маккуин вошел в сотню самых сексуальных актеров XX века (за номером 19). А кого хотят российские девушки, пропевшие устами своих представительниц в сериале «Деньги»? «Такого, как Путин». Теперь возьмем манеру говорить. У Маккуина герои всегда немногословны, но афористичны. Помните шутку Вина про парня, который упал с десятого этажа? Пока он падал, его из окон каждого этажа спрашивали, как, мол, дела? А он отвечал: «Пока все идет хорошо». Вполне годится для президентского послания. А как замечательно бросил Стив неудачнику-архитектору в финале «Ада в поднебесье», потушив жуткий пожар: «Если захотите научиться строить, вы знаете, где меня искать!» Мы тоже хотим научиться строить и мечтаем услышать подобные слова из уст нашего президента. Однако же и афоризмы Путина, начиная с одиозного: «Мочить в сортире» и «Что с подводной лодкой?» — «Она утонула» — до одного из последних: «А кто работать будет?», уходят в народ и повторяются, как слоганы героев Маккуина.

Увы, Стива Маккуина уже нет на этом свете, Вячеслав Тихонов оправляется после инфаркта, Леонид Куравлев уже слишком давно пропел свою ласковую песню. Можно подождать, пока Константин Хабенский войдет в нужный возраст, глаза у него выцветут, либо вставят ему линзы, опыт «Убойной силы» он уже накопил. А пока пусть побудет в движении к образу. Впрочем, пока ждем, актуальность может и рассосаться.

А время не терпит. Поэт Аркадий Драгомощенко справедливо заметил, что в сегодняшней ситуации невозможен некий единый «внеземной» канон, попадая в который, искусство становилось бы «хорошим». Ибо класс, который управляет, создает и канон того искусства, которое должно признаваться хорошим. А Михаил Ямпольский, комментируя фундаментальный труд Гарольда Блума «Западный канон», отмечает: «Факт возникновения литературного канона в определенную историческую эпоху показывает, что канонизация никак не является результатом индивидуальных усилий оригинального художника, но следствием определенных социальных и культурных обстоятельств». Кино, надо сказать, на этом пути до последнего момента отставало, будто не замечая упомянутых обстоятельств. Вскоре, однако, представят нам на апробацию образ президента в исполнении Андрея Панина. В обстановке строжайшей секретности — а что вы хотите, дело практически государственной важности — дебютантка Ольга Жулина сняла и озвучила фильм под названием «Поцелуй не для прессы». Картина по характеру должна получиться вполне житийная, в духе хорошо освоенных советской режиссурой сюжетов о вождях с человеческим лицом — типа «Семья Ульяновых» или «Карл Маркс. Молодые го-

ды». По слухам, речь пойдет о событиях десятилетней давности, когда наш герой работал помощником губернатора одного великого города с областной судьбой. Портретного сходства с реальными прототипами создатели фильма не искали, но кое-какие намеки, аллюзии, параллели тут и там раскидали. В сущности, точное соответствие иконографическому образу в житийной литературе необязательно; здесь задается прообраз, на путь которого следует ориентироваться. Из другого источника стало известно, что зовут героя Александр Александрович, работает он президентом большой страны, хорошо говорит по-немецки, имеет жену и двух дочерей. Тем не менее Андрей Панин, по его словам, не сразу понял, кого играет. Вот оно, зерно роли. Один из принципов агиографии — анонимность; если автор все же заявляет о себе, то ему полагается подчеркивать свое «неразумие» перед лицом выдающейся личности героя. Снимать фильм должен был Олег Фомин, однако из-за занятости уступил постановщика никому не известной дебютантке, аноним по определению. Зато в роли, прости господи, «предтечи» грядущего президента, который должен быть хорошо известен, выступил знаменитый актер Александр Белявский, которому не составило труда догадаться, что его персонаж списан с Анатолия Собчака, в команде которого начинал свою политическую карьеру Владимир Путин. Агиографическая литература допускает наличие провалов в биографии героя, но непременно должна включать сведения о том, где, когда и у кого он крестился.

По просочившимся сведениям, в «Поцелуе» рабочие будни напрямую отражены не будут, а будут они отражены в глазах не то губернаторской, не то президентской жены, а с жены и взятки гладки. Так что картина должна получиться вполне благостная и щемяще ностальгическая, что опять-таки соответствует житийному канону. Как показал Василий Ключевский, агиография намеренно отказывается от исторической достоверности в пользу канонического трафарета. Диктуемого, как сказано выше, социальными и культурными обстоятельствами.

ЗАПИСКИ ЭКСТРЕМИСТА

ДМИТРИЙ КОММ

# При наличии отсутствия

**Чем должно быть третье сословие? Всем. Чем оно является? Ничем. Чего оно требует? Быть чем-нибудь.**

***Э.Ж.Сиейес. Что такое третье сословие?***

Можно ли говорить о том, чего нет? Может ли критик обсуждать причины исчезновения или непоявления в русском кино тех или иных направлений? К примеру, был при советской власти отечественный аналог вестерна, который многие называли «истерном», — и вдруг исчез, словно корова языком слизала. Имеем ли мы право обсуждать отсутствие в современном русском кино этого да и почти всех остальных жанров? Следует ли анализировать причины того, почему вместо гангстерского фильма мы имеем дебильное кино «про бандосов» (по выражению Петра Буслова), вместо военного — военно-патриотическое, вроде «Звезды» и «72 метров», вместо мелодрамы — отреставрированное собрание совковых штампов, типа фильма «Ехали два шофера»?

Мне всегда казалось, что здесь может быть только один ответ. В условиях нашего вялотекущего, как шизофрения, кинопроцесса, который имеет мало общего с потребностями большинства зрителей и существует вне всякого соотношения с миром, единственное, что остается кинокритику, — пытаться обнаружить причины сложившейся ситуации в робкой надежде, что это поможет преодолению кризиса. Или — менять профессию.

Но оказалось, что все не так уж очевидно. Недавно один известный режиссер сказал мне: «Что вы беспокоитесь о том, чего нет? Ну нет у нас каких-то жанров — значит, их и не должно быть. Вот, например, репа на Северном полюсе не растет — и хорошо, и не нужно ее там выращивать. Простому человеку вообще не нужен выбор — он пальцем в кнопку телевизора ткнет и смотрит. Это я с трудом нахожу, что посмотреть, а на него все наше государство работает!»

Насчет того, что наше государство работает на простого человека, — мысль, конечно, оригинальная, но в кругу “простых людей” повторять ее не рекомендуется: побить могут. Впрочем, меня в этих рассуждениях больше забавляют типичный для наших кинематографистов комплекс собственной исключительности плюс искреннее презрение к зрителям.

На самом-то деле репа на Северном полюсе растет. Она будет расти даже в космосе, если человек пожелает ее там вырастить. Правда, это потребу-

ет больших затрат и вряд ли окажется выгодным для народного хозяйства. К счастью, кинематограф совсем не похож на репу. Для того чтобы вырастить что-либо новое в кино, нужна всего-навсего такая нематериальная субстанция, как талант.

К примеру, в Италии до середины 60-х «не рос» вестерн. Потом Серджо Леоне взял совершенно чужую для европейского кино жанровую формулу и трансформировал ее в новый, оригинальный жанр. Леоне снял всего пять вестернов. На сегодня, по статистике, жанр спагетти-вестерна насчитывает более ста картин итало-испанского производства и множество подражаний по всему миру.

То же с фильмом ужасов. Когда в конце 50-х Риккардо Фреда и Марио Бава переизобретали этот жанр для итальянской аудитории, им приходилось брать англоязычные псевдонимы, чтобы не так стыдно было. Сегодня ведущие американские мастера жанра гордятся, если их фильмы сравнивают со старыми картинами этих режиссеров.

Примеры можно приводить десятками, причем в азиатском кино они окажутся даже более яркими, чем в европейском. Однако я знаю, что это все равно не убедит моего оппонента, по мнению которого Серджо Леоне не создал, а разрушил жанр (нам бы таких «разрушителей»). Поэтому не стану больше тратить слова на доказательства очевидного и сразу перейду к тому «отсутствию», о котором собирался поговорить и для чего затеял столь длинное вступление. А именно — об отсутствии так называемого «кино для среднего класса».

Стали уже общим местом рассуждения о том, что необходимо создавать фильмы, отражающие вкусы и интересы молодых, хорошо оплачиваемых городских специалистов, этих новых русских яппи, а также их жен и отпрысков, поскольку именно они чаще всего посещают современные кинотеатры, обладают высокой платежеспособностью и вообще являются опорой общества. Многим, и мне в том числе, эти рассуждения уже порядком надоели. Но раздражение вызывают их пафос и однообразие; против их содержания возразить трудно. По сути, это стыдливо замаскированная тоска по норме, по тому обывательскому, буржуазному, консервативному здравому смыслу, носителем которого и считается средний класс. Наличие такой нормы — непременное условие существования искусства, по определению, являющегося преступлением против нее; так богохульник остро нуждается в религии, чтобы было, что осквернять. Общество, в котором существует культ маргинальности, не способно порождать художников (что доказывает ситуация в современной России). Это хорошо понимал Феллини, заявлявший: «Мне кажется, что каждый, кто обладает художественными склонностями, естественным образом является консерватором и ему необходимо, чтобы вокруг царил порядок. Мне необходим порядок, ибо я — нарушитель, более того, я признаю сам, что являюсь нарушителем, а для того чтобы совершать нарушения, я нуждаюсь в очень строгом порядке, со многими табу, штрафами на каждом шагу, морализаторством, религиозными процессиями, парадами и альпийскими хорами».

Нет ничего плохого в том, чтобы утверждать необходимость существования нормы — в кино, как и во всем социуме. Беда заключается в форме, в которую облекается это утверждение. Все эти призывы к «мастерам киноискусства» создавать фильмы для среднего класса отдают советским представлением о кинематографе как о ресторане, где можно подозвать официанта и строго сказать ему: «Любезный, ты что-то совсем забыл вон ту группу приятных молодых людей в дорогих пиджаках. Ну-ка, обслужи их побыстрее!»

Разумеется, кинематограф — не ресторан, пусть даже некоторые творцы и сравнивают жанры с овощами. Если уж прибегать к гастрономическим аналогиям, то он, скорее, похож на шведский стол, где каждая социальная (национальная, возрастная и т.п.) группа имеет возможность обслужить себя сама. Никто, кроме членов самой этой группы, не сможет убедительно

выразить ее мироощущение и стиль жизни — это хорошо понимали еще классики марксизма-ленинизма, когда боролись с «чуждыми элементами» в советском искусстве.

Таким образом, вопрос следует ставить иначе: почему русский средний класс упорно не делегирует в кино своих представителей? И почему кинематографисты — за редким исключением — не числят себя по разряду среднего класса?

Кажется, что ответ лежит на поверхности. Кино в сегодняшней России — дело неприбыльное, не слишком престижное и требующее от своих создателей духа подвижничества, иногда доходящего до самоотречения. Средний класс, по определению, на такие жертвы не способен, он может заниматься лишь теми видами деятельности, которые приносят респектабельность и положение в обществе. Смешно требовать от его представителей жизненных установок Алексея Германа: на то он и средний класс, чтобы отвергать аскезу.

Подобная постановка проблемы переводит ее в статус экономических. Нужно создавать киноиндустрию, реанимировать прокат, сделать кино престижным — и к нему потянутся яппи.

Это — решение? На мой взгляд, нет. Утверждение индустрии само по себе превратит российский кинематограф в подобие нашего безумного шоу-бизнеса: деньги там будут крутиться немалые, но от нормы все это будет так же далеко, как и от искусства.

На деле все обстоит гораздо хуже, чем просто отсутствие отлаженного механизма возвращения денег в киноиндустрию. Приведу лишь один пример.

Мой хороший друг, менеджер по рекламе, регулярно ходит в спортзал — поддерживать классовую форму. А рядом с ним занимается очень православный бизнесмен, из тех, кто вместо «здрасьте» говорит: «Слава России!» Мой друг сам видел, как этот бизнесмен однажды, пребывая в русском национальном состоянии, поинтересовался у прохожего, какого он вероисповедания, и, услышав, что католик, тут же его ударил. Мой друг причисляет себя к среднему классу, и этот бизнесмен богоизбранный — тоже. Хотелось бы уточнить, для какого именно среднего класса сегодня требуется снимать кино?

Честно говоря, сам факт существования в России некоей социальной группы, которую можно назвать «средним классом», вызывает сомнение. Средний класс всегда и везде объединяет не только высокая покупательная способность, но и общие, четко осознанные ценности и идеалы. Покупательная способность у моего друга и того бизнесмена примерно одинаковы, а вот ценности в корне различаются. У тех, кто мог бы именоваться русским средним классом, с общими идеалами напряг, как и у всей страны, что затрудняет для этих людей осознание их общих классовых интересов. Если отбросить марксистский жаргон, можно сказать, что из множества признаков, по которым в современном мире идентифицируется человек — этнических, конфессиональных, классовых, гендерных и т.д., — в России большинство населения воспринимает лишь два: национальный и половой. Соответственно, и наибольший успех выпадает на долю именно тех произведений, которые активно задействуют эти признаки — типа «Брата-2».

Любопытная деталь: вскоре после выхода моей статьи «Должники и кредиторы: русский жанр» я получил письмо от одного приятеля, корреспондента популярной московской газеты, который сообщал, что, по его наблюдениям, «Брату-2» аплодировали не только «обманутые вкладчики», но и разного рода менеджеры, рекламисты, банковские клерки — то есть те люди, которым вроде бы положено на дух не переносить всякую маргинальность. Это, как и приведенный выше пример, доказывает не то, что у нашего среднего класса какие-то особые, истинно русские ценности, а то, что у него вообще нет внятного представления о ценностях. (Одним из следствий

является вялая реакция на процесс бюрократического реванша, происходящий нынче в России.)

Средний класс, разумеется, не третье сословие, хотя, может быть, наступит время, когда он станет всем (не дай Бог, конечно). Но пока что русский средний класс является ничем, и, похоже, это состояние ему очень нравится. Надежды на то, что он внезапно превратится в носителя консервативной нормы, абсурдны, как вера марксистов в то, что пролетариат будет гегемоном мировой революции. Именно здесь следует искать причины неудач правых партий. Дело не в том, что они плохо защищали интересы избирателей; просто нельзя защищать то, чего нет.

Отсутствие — вообще ключевое слово для описания современной российской действительности. Отсутствие идей, принципов, достоинства, свободы, веры, морали, здравого смысла. Говорят, денег в стране много, но все, кого ни спросишь, опять-таки жалуются на их отсутствие.

В этом контексте виртуальный средний класс, который упорно не хочет стать хоть «чем-нибудь», мало отличается от других социальных групп и институтов. От безземельных колхозных люмпенов, которых лишь по недоразумению можно назвать крестьянами. От православной церкви, которая, не щадя сил, борется с другими христианскими конфессиями, но спокойно взирает на языческое захоронение перед храмом Василия Блаженного. От наших кинематографистов, которые, глубоко презирая своих зрителей, не считают нужным изучать жанровые каноны.

Согласно христианской догме, зло есть отсутствие добра, как тьма есть отсутствие света. Зло — это выжженная земля, пустыня, по которой можно бродить бесконечно, особенно если не повезло с Моисеем. Отсутствие — состояние зла.

А может, просто в нашем климате репа не растет?

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

# Европейский Союз — это не Армия спасения...

Некоторое время назад болгарские политики вели себя, как якутские шаманы, они постоянно произносили заклинания вроде: «Вот когда мы вступим в НАТО! Вот когда нас примут в Европейский Союз! Вот когда это случится, Болгария получит златые горы и реки, полные вина...» Политики пылко убеждали народ, что стоит нашей стране стать членом Европейского сообщества, все ее проблемы, как по мановению волшебной палочки, исчезнут. Поведение этих политиков заставляет вспомнить давно сказанное Ильфом и Петровым: «Все ждут радио! Пусть только появится радио! Ну, хорошо, сейчас у нас уже есть радио, а счастья как не было, так и нет...»

Со 2 апреля 2004 года Болгария официально стала членом НАТО — у нас этот день даже объявили национальным праздником, чем-то вроде Рождества Христова, а счастья пока еще не видно. И никто из отечественных политиков, с такой страстью рисующих светлое будущее, которое якобы ожидает нас, не осмеливается сказать правду. Одни не знают ее, другие лгут, предвидя, что приносящих плохие новости не выбирают в парламент. Люди предпочитают тех, кто откровенно врет, лишь бы они обещали «светлые дали».

На выборах болгары отдали предпочтение Симеону Сакскобургготскому — он уверял, что за 800 дней положение в стране значительно улучшится, доходы населения заметно возрастут. А когда пролетели эти 800 дней и ничего из обещанного не сбылось, сей политик, не мудрствуя лукаво, заявил, что его «неправильно поняли»...

Власти так и не осмелились прямо сказать, что членство в НАТО и в Европейском Союзе, суля некоторые преимущества, накладывает на государство вполне определенные обязательства, в том числе и финансовые, а это для Болгарии весьма и весьма большая проблема, если учесть состояние нашей промышленности и особенно сельского хозяйства. В результате наши сограждане еще долго будут считаться людьми «второго сорта» в этой самой Европе, нам предоставят «престижную» работу по сбору апельсинов в Испании и оливок в Греции, но никто не сможет овладеть действительно перспективными профессиями, никто не получит социальные пособия и другие виды помощи, которые предоставлены «стопроцентным» европейцам. Да, конечно, если потребуются квалифицированные специалисты по компьютерным программам, теоретически «взрослые европейцы» готовы пригласить и индусов, и болгар — почему бы и нет? Но это не меняет общей картины. Короче, никто так и не отважился вслух сказать, что конкретно

ожидает нас в 2007 году, когда мы станем членом Евросоюза, что будет с нашей промышленностью, сельским хозяйством, культурой...

Но моя тема — кино, производство фильмов. И, может быть, поскольку мы очень мало знаем сегодня друг о друге, есть смысл хотя бы бегло напомнить, что происходило в кинематографе Болгарии последние пятнадцать лет. Большие перемены начала 90-х застали наше общество (как это, впрочем, случилось во всех постсоциалистических странах) совершенно неподготовленным к ним. Не было политиков, способных свободно ориентироваться в новых условиях, не было ясной политической стратегии — одни мечтали просто разрушить и уничтожить все, что хоть сколько-нибудь напоминало «социалистический рай», другие хотели восстановить Болгарию такой, какой она была перед второй мировой войной. Последние в какой-то мере достигли своего — земля была возвращена прежним мелким собственникам, и сельское хозяйство оказалось на уровне начала XX века. И, как это обычно бывает при крушении диктаторских режимов, у нас, как и во многих странах бывшего соцлагеря, наступил полный хаос во всех областях жизни, разгулялись преступность и коррупция, особенно обнаглевшие в процессе приватизации. Впрочем, все это хорошо известно моему российскому читателю по его собственному опыту.

Что же касается реформ кинопроизводства в Болгарии, то они явили собой типичный пример поспешных решений, принятых без ясной стратегии и учета реальных возможностей. Были взяты извне готовые рецепты и сделана попытка применить их в среде, совершенно к этому не готовой. После того как ушла в прошлое монополия государства в сфере кино, рухнула старая система кинопроизводства и кинопроката и был введен институт продюсирования, выяснилось следующее: во-первых, продюсеров своих у нас нет. Да и откуда им взяться, с неба они не падают, а большинство тех, кто в последние годы пытается заниматься этого рода деятельностью, не имеют необходимых средств и едва содержат свои фирмы. Во-вторых, у государства нет достаточных ресурсов, чтобы гарантировать жизнедеятельность новой системы. И в-третьих, эта новая система не может функционировать в хаосе, ей необходима строгая регламентация в виде закона, обязательного к исполнению. И т.д, и т.п. Иначе говоря, хорошо работающий механизм французского или английского кинопроизводства нельзя автоматически перенести в Болгарию эпохи перехода к рыночной экономике.

Для людей, связанных с кино, все случившееся стало настоящим потрясением. Большая часть старшего поколения, привыкшая к государственной поддержке, к определенным привилегиям (хотя в материальном выражении они ни в какое сравнение не шли с обеспеченностью западных коллег), не смогла приспособиться к новым условиям, многие мастера ушли в мир иной с глубокой обидой в душе. С нами нет уже Выло Радева, Бориславa Шаралиева, Людмила Киркова, другие доживают свой век, загнанные в угол, на грани нищеты. Среднее поколение кое-как перебивается, фильмы снимает крайне редко, раз в четыре-пять лет. У молодых больше шансов адаптироваться, но объективные условия и им не дают полноценно работать, поэтому многие из них уезжают или собираются уехать за рубеж — там у них, как правило, появляется больше возможностей реализовать себя.

Надо, однако, признать, что государство не бросило кино на произвол судьбы и как-то еще пытается помочь, финансово поддерживая несколько проектов в год. Но какова эта поддержка? На постановку игрового фильма может быть выделено максимум 200—250 тысяч евро, а общая сумма, которая отпускается на всю годовую кинопродукцию страны, не превышает бюджета одного среднебюджетного европейского игрового фильма.

Недавно принят Закон о кино, очень хочется надеяться, что он обеспечит некоторую стабильность в области производства и проката фильмов; верно и то, что суммы, которые государство выделяет на поддержку кинопроцесса, увеличиваются, но как же медленно они увеличиваются! (Правда, и доходы населения растут не быстрее.)

И еще. Административные меры обеспечили участие национального телевидения во многих кинопроектах. Но в то же время в законе не учтена возможность легально аккумулировать средства в поддержку производства фильмов — речь идет об отчислении от стоимости проданного билета, об уменьшении налогов для спонсоров, о взимании определенного процента с продажи каждой видеокассеты и т.д. Какие-то распоряжения такого рода есть, но, как правило, они попросту игнорируются.

Ну и в итоге, конечно же, плачевные результаты. В прежние времена в такой маленькой стране, как Болгария, в год снимали двадцать пять игровых фильмов и столько же для телевидения — это был перебор. А сейчас за год появляется всего три-пять названий, и это тоже очень скверно — какой же нормальный художественный процесс может вызреть в этих условиях, откуда возникнет благоприятная среда для творческого поиска и развития новых течений, направлений, школ?! Для многих людей снимать кино — значит, уцелеть, жить дальше, двигаться вперед. Но какая это жизнь, какое движение, если человеку едва удается снять одну картину в четыре-пять лет?

Теперь о производственных мощностях. Они существуют в основном благодаря вложениям европейских и американских продюсеров, для которых Болгария — страна красивейших пейзажей и дешевой, хотя и высококвалифицированной рабочей силы. У нас снимались такие фильмы, как «Восток—Запад», «Спартак», здесь любят работать Уильям Дефо, Уэсли Снайпс, Жан-Клод Ван Дамм, они охотно раздают интервью о том, как им нравится болгарская кухня и какие красивые у нас девушки. Но все это имеет такое же отношение к болгарскому кино, как Николь Кидман и Джуд Лоу — к румынскому. Как известно, фильм «Холодная гора» с участием этих суперзвезд частично снимался у наших соседей.

Итак, в 2007 году Болгария станет членом Европейского Союза. Что же тогда произойдет с болгарским кино? А ничего! Надежды остановить административные безумия в разных сферах, с моей точки зрения, напрасны. Да и почему европейцы должны волноваться из-за того, что наше правительство собирается продавать киноцентр «Бояна» со всей его техникой, лабораториями, павильонами высокого уровня — и по цене, едва превышающей стоимость нескольких приличных кинокамер?

Совершенно очевидно, что внутреннего рынка в маленькой Болгарии недостаточно для поддержки национального кино. Шансы на экономически эффективное проникновение на зарубежный рынок — чистой воды утопия. Многое мешает — языковой барьер, отсутствие всемирно известных имен. Даже в лучшие времена болгарские фильмы были крайне мало известны в странах Европы, Америки и Азии, а сейчас нам тем более нечем удивить мир. Надежды на возврат тепличной атмосферы, которая царила в социалистических странах, где по чисто идеологическим причинам болгарские и другие ленты продвигались на экраны «своего лагеря», не имеют под собой никакой реальной почвы. Поэтому наши режиссеры, актеры, операторы прекрасно понимают: или они согласятся снимать кино на средства, которые можно получить в стране, со всеми издержками качества, компромиссами и неопределенностью результата, или надо искать финансовые источники за рубежом. Фонд «Евроимаж» (а мы связаны с ним) предполагает обязательное участие в подготовке фильма одного или двух европейских продюсеров. И если в картине появится среди персонажей немец или француз, понятно, кто эту картину продюсирует.

Для того чтобы привлечь западных партнеров, болгарские кинематографисты в последнее время все чаще обращаются к фольклорной экзотике (порой она становится экзотикой и для самих болгар) или слишком пристально вглядываются в перипетии существования маргиналов, обитающих за пределами нормальной жизни.

Думая только о том, чтобы продать фильм за границу, наши кинодеятели постепенно теряют контакт со своим собственным зрителем — тем более

заметен успех редко появляющихся фильмов, посвященных острым проблемам современности. Наши зрители высоко оценили «Письмо из Америки» Иглики Трифоновой, «Эмигрантов» Ивайло Христова и Людмила Тодорова и другие ленты, где исследуется кровно задевающая всех, особенно молодых людей, проблематика: неблагоприятная экономическая обстановка, вынужденная эмиграция, поиск возможностей реализоваться на Западе. Правда, успех подобных фильмов измеряется всего десятью тысячами купленных билетов, но для нашего кинопейзажа это не так уж и мало. Кстати, в прошлом году в кинотеатрах Болгарии побывали всего чуть больше трех миллионов зрителей.

Едва ли что-нибудь переменится после того, как Болгария по всей форме станет участником европейского кинопроцесса. Мы уже сейчас являемся членами МЕДИА и «Евроимажа», но пока что взносы частично покрывает ФАП, а в недалеком будущем нам придется самим изыскивать средства, чтобы платить за право входить в эти организации. Никаких перемен не будет и после 2007 года.

Формально болгарские фильмы имеют доступ на европейский экран. Но если учесть, что кинопродукция постсоциалистических стран составляет всего один (!) процент проката в Европе, увы, шансы болгарских кинематографистов на широкий показ их картин вне своей страны равны нулю. Даже если этот процент чуть вырастет, по сути ничего не изменится.

Что касается положения внутри страны, то и тут болгарам приходится не так легко — прокатом почти полностью завладели иностранные фирмы, точнее, 90 процентов посещений контролируют две фирмы, представляющие большие голливудские компании. А вот европейское кино мы видим очень редко, русское — светлый сон о далеком прошлом. Новым источникам финансирования неоткуда взяться, а Европейский Союз — не Армия спасения, он вовсе не собирается субсидировать кинопроизводство своих новых членов. У европейцев и своих забот хватает.

Наоборот, скорее всего нам станет еще труднее. Изменятся экономические параметры, в которых должна будет существовать наша страна. Во-первых, сельское хозяйство вступит в соревнование с мощно субсидированной отраслью, которая функционирует в Европе, результатом этого процесса будет крах многих мелких и средних фирм — они не смогут дотянуться до европейских стандартов и погибнут. Во-вторых, наша промышленность едва ли сможет что-то противопоставить более дешевым и более качественным европейским товарам, да еще ввозимым без пошлины.

Легко представить, как все это скажется на состоянии нашей кинематографии. Разве что вдруг, как уверяют наши политики, жизненный уровень населения после вступления в Евросоюз резко повысится, мы станем очень, очень богатыми, и уж тогда перед кино откроются светлые дали. Но, похоже, в волшебные сказки со счастливым концом не верят теперь даже маленькие дети...

*София*

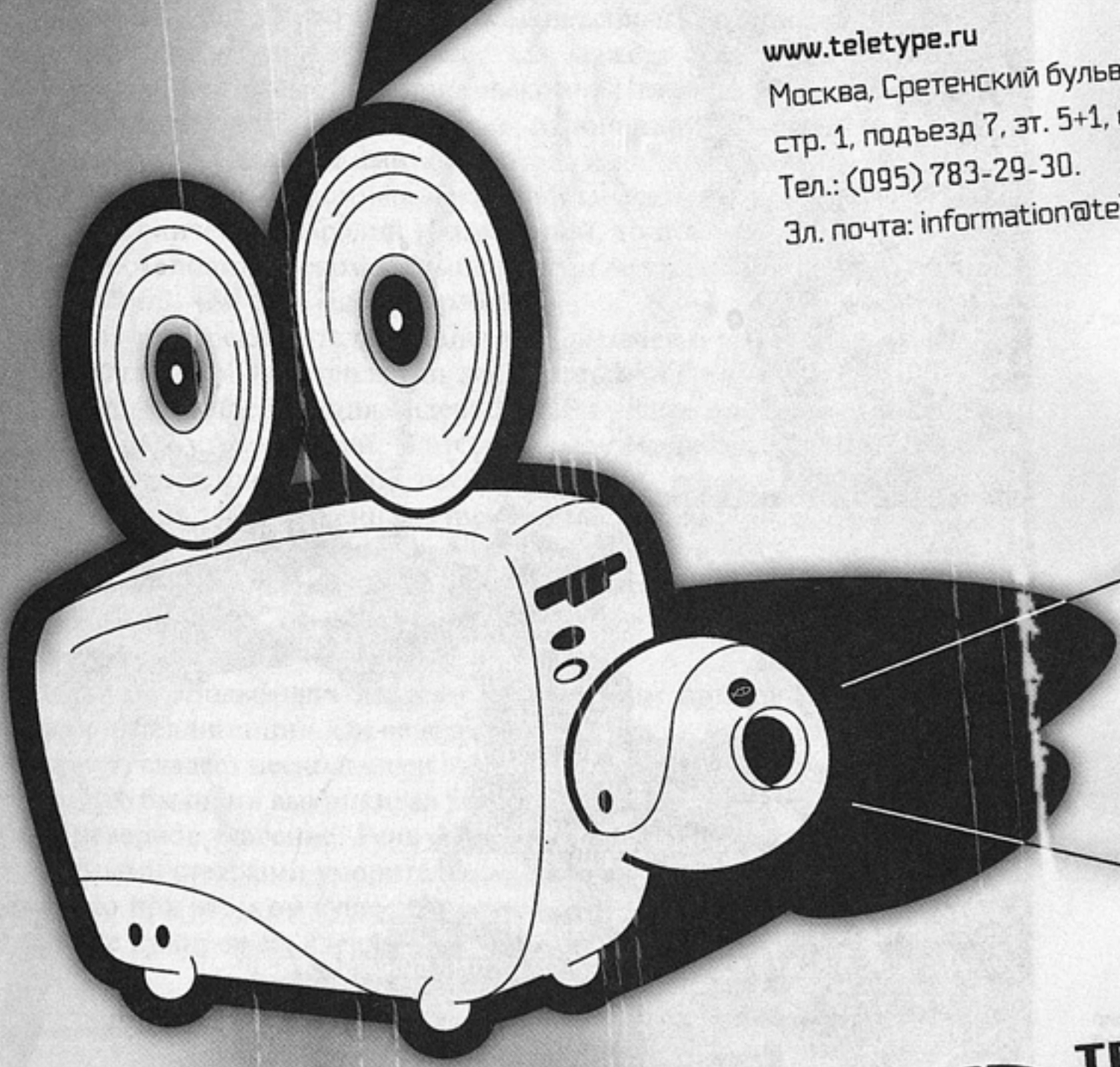
*Перевод с болгарского Елены Фалькович*

Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru

# ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

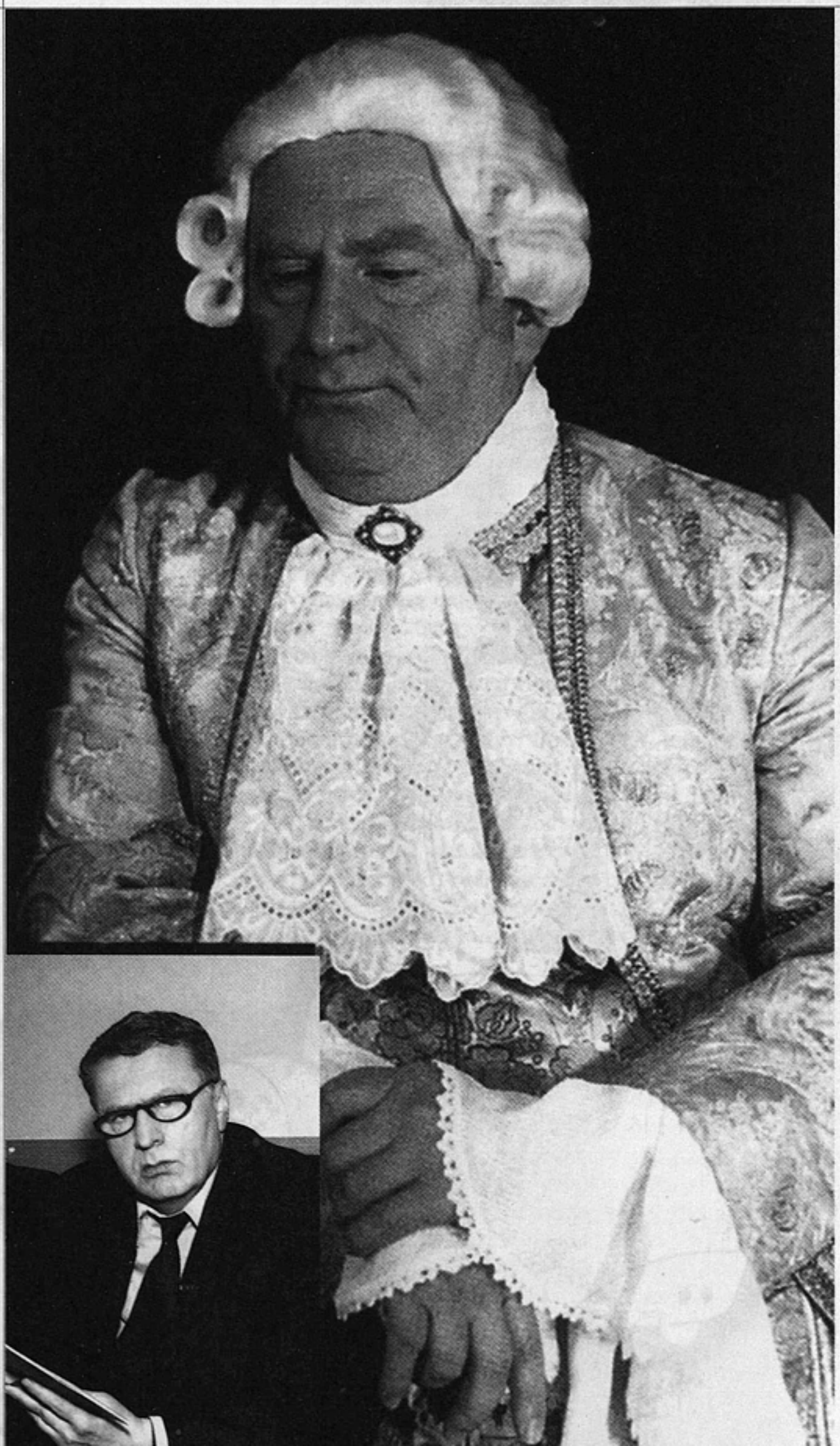
TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

# И М Е Н А



Владимир Жириновский

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

# Шутник

## ОПЫТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ АТРИБУЦИИ В.В.ЖИРИНОВСКОГО

Знакомясь с высказываниями о В.В.Жириновском тружеников фантомных профессий — политологов, социологов, политтехнологов, обществоведов, — я постоянно ловила себя на чувстве, описанном в романе «Идиот» Ф.М.Достоевского. Князь Мышкин сетовал там на речи атеистов, оставляющих у него стойкое ощущение, что они говорят «не про то». Вот и аналитические статьи про «феномен Жириновского», «секрет успеха Жириновского», как будто в чем-то и верные, словно расположены в других ментальных и эмоциональных полях, чем те, на которых гуляет наш герой. Конечно, кто спорит, политический деятель, способный сказать другому политическому деятелю: «Ты бы помолчал, чучело!» — является феноменом, обладает «секретом успеха», и успех этот не из числа обыкновенных. Новейшая услуга известной компании мобильной связи: вы можете заказать поздравление любимой девушке «голосом Жириновского». Никому в стране не надо объяснять, что такое голос Жириновского, интонации Жириновского, лексика Жириновского — даже на имитации этого и на подражании этому многие «двуногие, безрогие» скромных дарований зарабатывают на прожитье. Если судить по количеству пародий и отражений, то придется признать, что на современном политическом Олимпе России нет личности более крупной и оригинальной, чем этот «шестой ребенок»[1].

Между тем среди интеллигенции всех уровней и вообще среди людей с интеллектуальными претензиями восхищаться Жириновским не принято. Наслаждение от пребывания лидера ЛДПР в эфире проходит по ведомству сомнительных удовольствий. В этом же ряду стоят котлета с макаронами, сборники анекдотов «про это», песни Кати Лель, полные блондинки в бархатных платьях, самозабвенная утренняя мастурбация и хоровое исполнение кантаты «Ой, мороз, мороз» на поминках. Как правило, интеллигенция не понимает Жириновского и живо ощущает в нем, несмотря на всю его эстетическую прелесть, нечто враждебное и чужое.

Что именно?

Владимир Вольфович по всем формальным признакам принадлежит как раз к интеллигенции. Он не варвар или невежда, он образованный человек, юрист, владеет несколькими языками, в том числе русским — и блистательно. Что бы он ни выкрикивал в экстазе, он не перепутает падежи, не поставит неверное ударение. Речь его остра, живописна, ритмична, прошита энергичными стежками уморительных афоризмов и убийственных определений. Но при этом он существует вне всех форм и норм интеллигентной среды, вне кумиров ее, идеалов, желаний, страхов и надежд. Через и сквозь

[1] В.В.Жириновский — шестой ребенок в семье.

все это Жириновский обращается к своей аудитории, к «бедным русским»[2], от которых он далек так же, как Москва от Индийского океана. «Бедные русские» это знают прекрасно. Им ни разу не пришло в голову потребовать от своего любимца исполнения хоть какого-нибудь предвыборного обещания или попенять ему на это неисполнение. Они давно усвоили правила игры. *Его игры. Потому что это — его игра.*

## 1

Противники Жириновского часто попадают впросак, пытаясь поймать его на нелогичности, непоследовательности, противоречии между словом и делом. Однажды я видела, как на программе «К барьеру!» (НТВ) банкир Лебедев укорял Жириновского якобы имеющейся у того обширной жилплощадью в Москве. Нормальный ход банального мышления: раз Жириновский позволяет себе всех обвинять в продажности и воровстве, не сказать ли врачу «исцелися сам», не посоветовать ли «господину Жириновскому сперва покаяться и сдать тридцать три московские квартиры, а потом уже защищать бедных русских»? Чудак человек. И невдомек ему, что вовсе не на демагогии социальной справедливости построил себя Владимир Вольфович, и плевать аудитории, сколько у него квартир — три, тридцать три, триста тридцать три. Сидит сейчас у черно-белого телевизора (купил в 1979-м, когда еще не так пил и жена не ушла) дядя Коля с настойкой боярышника или средством для чистки ковров, отхлебывает, хмыкает и бурчит: «Ну и чего, ну и квартиры у Вольфовича... а че, вам, значит, всё, а Вольфовичу — ничего?!»

У других оппонентов Жириновского тоже в заводе дохлый вид спорта — выяснять, что в таком-то месяце и году говорил Жириновский и как при этом голосовала его партия, какие вопиющие к небесам обнаруживались нестыковки. Аудитория честно в это не въезжает, поскольку всем ясно как Божий день, что Жириновский говорит одно, а делает другое. Что бы с нами со всеми сталось, если бы он делал, что говорит! Или говорил, что делает!

Нет, никто никаких дел Жириновского и знать не хочет. И никакой компромат на него невозможен. Во-первых, никто ничему не удивится. Во-вторых, не поверит. Ибо — не нужно, совсем не нужно. Все обычные критерии требовательности «бедных русских» к политикам заканчиваются там, где начинается Жириновский. Он надышал, обворожил, выговорил, наволхвовал себе уж такую особенную территорию, зону, сферу и является в эфир вместе с ней, и все нападки здравого смысла ему — как об стенку горох.

Кто его знает, как обстоят дела в плотной реальности. Наверняка, надо думать, Владимир Вольфович там своего не упустил. Недаром астролог Линда Гудмен заметила о типичных представителях зодиакального созвездия Телец, к которым относится и наш герой: «Вряд ли вы когда-нибудь встретите Тельца в очереди за бесплатным супом». В любом случае материальное благополучие Жириновского имеет бесспорную и честную основу самоотверженного, неистового, абсолютно самостоятельного труда. Пятнадцать лет политического творчества, ораторского искусства, личным артистическим гением, потом и криком заработанная проходка на четырех выборах в Госдуму! Да какая проходка — с запасом, с ветерком. Ни разу не пришлось Владимиру Вольфовичу волноваться, перешагнет он треклятый пятипроцентный барьер или нет. Народным политическим артистом становится человек, не сильно похожий на среднестатистического русского, оригинальнейшая личность, позволяющая себе вести себя по законам вольной художественной импровизации. Под обвинения в клоунаде, нацизме, психических и сексуальных отклонениях и семи смертных грехах Жириновский три пятилетки осуществляет мечту принца Гамлета — он, именно он, связывает разорванную нить времен, и по нему можно изучать историю новейшего российского парламентаризма. Правильно сказал о нем однажды Борис Немцов — «классик».

---

[2] «Мы за русских, мы за бедных» — лозунг ЛДПР на выборах 2003 года. Автор неизвестен; возможно, это сам лидер партии.

## 2

Эволюция? Нет, не то слово. Не идет оно Владимиру Вольфовичу. Я бы употребила куда более подходящее ему великолепно античное — «метаморфозы». Каким он выскочил когда-то к своему народу, смех вспомнить. Какой-то истероид в кудряшках сомнительного рыжего оттенка, личико блинчиком и речи — диарея врасплох. Кайф в нем, конечно, был уже тогда. Среди гранитных физиономий, изрыгающих чугунные казенные речи, появилось все-таки живое лицо. Говорил он о самом себе, с чувством и аппетитом. «Родился я в Алма-Ате, в 1946 году, мама русская, отец юрист». Страна первый раз утерла слезы от смеха, а Владимир Вольфович начал победоносное шествие по ту сторону разума.

Говорят, проект «ЛДПР» возник в недрах КГБ для воплощения идеи управляемой демократии. Я в этом сомневаюсь. Мне кажется, это Жириновский возник в недрах КГБ и сказал, что у него есть проект. Излагал он его приблизительно часов шесть. После чего у тогдашнего тамошнего руководства что-то щелкнуло в голове. Реальность куда-то поплыла, и руководство, неопределенно улыбаясь, прошептало что-нибудь вроде: «Это очень интересно, Владимир Вольфович, давайте попробуем. Детали позже»...

Рыжина с него давно сошла, уступив место благородной серебристости. Нынче Жириновский — одно загляденье. Римские патриции отдыхают. Профиль чеканный, фас лепной, губы высокомерной скобкой, костюмчики сидят как влитые, интонации отшлифованы до алмазного блеска. И глаза из-под насупленных бровей — умные-преумные и хитрые. Дядя Коля доволен: «Ишь ты, Вольфович-то какой стал... полированный».

Да, изрядная произошла шлифовка-полировка, так и тут наш герой — в ногу с народом. И мы научились отличать Армани от Берлускони, и тыкать пальцами в компьютерные клавиши, и баловаться боулингом, дайвингом и серфингом. Но, шлифуясь-полируясь, многие утратили, если имели, одно дивное свойство, которое Жириновский сохранил в неприкосновенности, — дар искренней, моментальной и остроумной реакции на ситуацию.

Помню какое-то 1 мая. Происшествий нет, выборов нет, телевизионщики от скуки бегают по известным людям и спрашивают, как они собираются проводить праздники. Наш сидит на даче, говорит, что ждет родственников. «А вы любите родственников, Владимир Вольфович?» Мгновенно, без паузы: «Нет, не люблю. А за что их любить? Злые, завистливые. Но ничего не поделаешь, родные! Родная кровь!»

В чем прелесть этого ответа, который никто из публичных политиков не позволил бы себе никогда? А вот в этом. В его неожиданности, невероятности. Это классическая реприза, и за способность Жириновского спонтанно продуцировать подобные тексты его и обожают все СМИ разом. Но при этом реприза имеет вид искренности, продиктованной подлинным чувством. Это личное чувство — и оно же массовое. Миллионы россиян собираются встретить Первомай с родственниками, которых терпеть не могут, но: «Ничего не поделаешь, родные! Родная кровь!» А Жириновский берет и откровенно формулирует скрытые эмоции этих миллионов. Вот что такое талантливая демагогия. Это не ругательство, а искусство разговаривать с массами и для масс, и здесь лидеру ЛДПР не было и нет равных.

Но массы массами, а любой ценитель словесности не может не заметить в речах Жириновского и лексическую, и ритмическую изысканность. И еще что-то, какие-то веселые вихри энергичного, насмешливого и незлого духа, пляшущего без явной корысти, для собственного удовольствия. Вот идет последняя перед выборами 2003 года программа «Свобода слова» (НТВ). Парад амбиций, потоки заверений, мартиролог проблем. Всерьез озабочен продовольственной безопасностью России солидный руководитель Аграрной партии Михаил Лапшин. Но он знает (пиарщики подсказали), что нельзя все время народ грузить, надо иногда чего-нибудь пошутить, не так, разумеется, как злодейский Вольфович, а по-доброму, по-крестьянски. И Лапшин говорит, что на плакате партии изображена девушка, красивая, здоровая, а почему она такая красивая и здоровая? Потому что кушает только отечественные продукты.

Что-то в этом киче зацепило Жириновского. «Ну, и где ваша девушка? — осведомляется он. — Нет девушки. И хлеба нет. Ничего нет. Одна ложь. Коровы сдохли, трава завяла. (*Лапшину.*) Водички попей, успокойся! Ничего нет, всюду красные бароны сидят. Себе наворовали и сидят. В хлеву. Чучела. И одна ложь. Развалили страну! Где девушка? Ничего у них нет. И не будет. (*С удовольствием глядя на возмущенное лицо Лапшина.*) Валидольчику ему дайте, валидольчику! А то он тут у нас окочурится еще...»

Вот что это за текст? Это, откровенно говоря, черт знает что, а не текст. Разве ж так можно вести себя в приличном обществе, да еще будучи в эфире федерального канала! Но публика и по ту, и по эту сторону экрана начинает как-то странно себя вести. Чего-то люди сгибаются пополам, машут руками, едва переводя дыхание.

Невозможно объяснить, почему все это так безумно, так невыносимо смешно. Словами этот эффект не передать. Но ясно, что шутник что-то сделал сейчас с этим солидным пожилым мужчиной, который с таким титаническим самоуважением к себе относился, такое себе выработал попечительное лицо, с оттенком строгой ласковости, так на словах хлопотал о чем-то полезном и правильном. А все прахом пошло. Подлый арлекин сбил с господина шляпу, загоготал, кувыркнулся — и кажется уже, что нет никакой Аграрной партии и не было никогда, а есть — на самом деле — надутые, важничающие чучела...

«Валидольчику, валидольчику!»

## 3

Известно, что В.В.Жириновский написал несколько книг. Читать их скучно, нет там искомой радости, какие-то геополитические фантазмы, и вообще, без этого голоса сочиненные им (или, скорее, кем-то записанные) слова не живут. Но одна книга Жириновского все-таки доставила мне минуты чистого счастья.

Она издана несколько лет назад и представляет собой проект сексуального обустройства России. Авторство книги сомнений не вызывает. Такого никто, кроме нашего героя, измыслить не мог.

Вначале автор яркими красками рисует ужасное положение отечественных девушек. Наша девушка никем не защищена, ни семьей, ни обществом. Она постоянно подвергается сексуальному насилию, о ее замужестве никто не заботится, она вынуждена зарабатывать на пропитание неквалифицированным трудом. Кроме того, выйти замуж нынче очень трудно — женщин гораздо больше, чем мужчин. И некрасивых куда больше, чем красивых. Что же делать? А делать вот что.

У каждой, даже самой непривлекательной, девушки есть капитал — молодость и невинность. Это хороший товар. На него всегда может найтись покупатель. Но нужен не случайный мародер, не растлитель, а порядочный господин с хорошим материальным положением. Он должен предложить девушке свое попечение, помощь, заботу — в обмен на молодость и невинность. И, когда она согласится, подарить девушке Серебряное колечко, которое она отныне будет носить — для того чтобы все знали: девушка обустроена, у нее есть покровитель и ее девственность побывала в надежных руках. А то ведь сейчас не разобрать, искренне недоумевает автор, кто девушка, кто не девушка.

Покровитель носительницы Серебряного колечка обязан следить за ее судьбой, он может впоследствии выдать воспитанницу замуж, и таким образом вместо помоечного хаоса современных внебрачных отношений воцарятся покой и порядок.

Но бывает так, печалится автор, что девушка уже потеряла девственность в результате насилия или неосторожности. И некому вручить ей Серебряное колечко. Но и тут есть выход, а как вы думаете!

Всем несчастным девушкам, утратившим невинность в результате насилия или неосторожности, готов вручить Серебряное колечко лидер

ЛДПР Владимир Вольфович Жириновский прямо в центральном офисе своей партии.

Но на этом гений нашего героя не останавливается. Возникает следующий вопрос: а что делать зрелым женщинам в расцвете лет, если они потеряли тем или иным образом мужа, или не имеют его, или имеют, а толку никакого? Сколько вреда Родине причиняют гормональные страдания женщин, готовых изливать любовь и ласку и даже некоторые материальные блага на, увы, отсутствующих партнеров! И здесь мы имеем выход: следует учредить негласный институт пажей, то есть молодых людей, которые собираются сделать карьеру и нуждаются в помощи и покровительстве. И все это они без труда могут получить от прекрасных зрелых дам по взаимному согласию, без обиняков и путаницы, на основе общей пользы...

Как вы думаете, за кого я голосую на выборах?!

## 4

Часто приходится слышать, как Жириновского называют талантливым актером. Это не совсем так или даже совсем не так.

В обстоятельствах реального искусства, где он должен «исполнять роль», Жириновский тускнеет, гаснет, теряет себя. Он снимался в кино — например, в плохонькой видеокомедии Валерия Комиссарова «Корабль двойников». Ничего не было похожего даже отдаленно на нашего, настоящего Жириновского. Ему было неловко, непривольно. То, что придумал режиссер, по кипению страстей и плотности человеческих лиц и амбиций не могло идти ни в какое сравнение с обычной для нашего героя средой, с политической действительностью. Разреженный воздух недодуманной, полусмешной комической халтуры расхолаживал Жириновского, привыкшего к другим температурам существования. И к окружающим его актерам он относился снисходительно, с презрительно-легкой симпатией, как столичный генерал относится к бедным, но честным провинциальным родственникам.

В отечественных картинах нет-нет да и появляются персонажи, наделенные вроде бы некоторыми чертами нашего героя. Политические проходимцы, опасные популисты, полусумасшедшие демагоги, готовые на все ради избирательских процентов (укажу, например, на роль, которую играет Владимир Ильин в фильме «Стрингер»). Смотреть неинтересно. Первообраз бурлит водопадом, а его искусственные отражения — как маленькие лужицы.

В чем-то актерский труд и публичная деятельность Владимира Вольфовича схожи. Зритель ждет от него представления, выходок, реприз, нуждается в заветном и привычном его поведении. Но различие существенно. Жириновский не актер, он — то, что бывает у больших актеров в минуту вдохновения, он — *художественный образ, причем художественный образ, существующий в реальности*. Эфир эту – политическую — реальность организует и транслирует, но не производит. Эту реальность создают энергичные, властные, амбициозные люди, собирающиеся вместе для битвы своих самолюбий. Они на самом деле влияют на жизнь, на положение страны, на распределение денег и мест, на умы, на информацию. И *шутник* играет здесь, а не в специальных, для игры отведенных, условных местах, на которые билеты продают.

Ему надобна реальность, потому что он сам *нереален*.

Мы выучили, как «Отче наш», про Алма-Ату, про шестого ребенка, турецкий язык и заслуженного юриста, мы видели жену его, знаем про сына, пятнадцать лет слышим о ЛДПР, но все это... как-то так... в дымке...

Несколько лет назад я видела репортаж из дома Жириновского. Он сидел в небрежно расстегнутой рубашечке, а на коленях у него была игрушечная собачка, огромная, с большими мягкими ушами. И Владимир Вольфович все время эту собачку гладил. И отвечал на вопросы про семью. Сын? Да что сын, разве может что-нибудь путное выйти из детей известных людей. Кто сам пробивается, тот молодец, а эти, у которых уже все есть, они ленивые, вялые, да... И собачку гладит. И забыть эту картину невозможно, по-

скольку более остроумной пародии на семейные телерепортажи я не видела. Эта собачка... И эта партия... Как весело заметил один журналист, «о помощниках депутатов Госдумы от ЛДПР и о самих депутатах мы узнаём, когда на их трупах правоохранительные органы обнаруживают соответствующие удостоверения».

Ничего нам не надо знать, когда ярые молнии прорезают экран и начинается *это*. Когда Жириновского корят чем-то, что он говорил вчера или когда-то, он имеет вид оскорбленной невинности. С ним, как с алкоголем, надо понимать, что нет ни вчера, ни завтра, а только сегодня, здесь, сейчас и сейчас надо пить, петь, хохотать, бузить, а завтра — черт его знает, будет ли оно. Пересказать его импровизации трудно. Сажусь в машину, шофер такой румяный, возбужденный, будто хорошо принял. «Сейчас Жириновский по «Эху Москвы» такое выдал!» Что выдал? А... ну... в общем, выдал! И правильно. Что рассказывать о пол-литре? Если пил, сам знаешь, а если не пил — что тебе и объяснять-то!

Жириновский — и сам лично, и его миф — обладает моментальным и сильным воздействием на людей. Однажды он случайно зашел на программу «Большая стирка», где обсуждался вопрос, как говорить детям «про это»; на самом деле случайно — перепутал студии. Боже, как люди обрадовались, как заулыбались, зааплодировали. Один факт появления этого шестого ребенка радостным хмельком поджег ленивую кровь и убогий эфир. Все-таки в середине 40-х годов российский генофонд еще на что-то был способен — Никита Михалков, Владимир Жириновский...

Он бывает всякий. Может в серьезной аналитической программе сделаться спокойным и рассудительным. Мне довелось узреть, как однажды Владимир Вольфович рассказывал о дорогах — как, когда, зачем и какие надо за Уралом проложить. Абсолютно убедительно, подробно, красноречиво, со знанием дела. Солидный, ответственный политический деятель, хоть завтра в премьер-министры. Но нельзя. Мы его обожаем, но... Не зря на парламентских выборах Жириновский всегда получает в три раза больше голосов, чем на президентских. Дядя Коля горестно вздыхает: «Прости, Вольфович, никак нельзя тебе в президенты. Ты, как я, — психический».

## 5

Насчет психики — вопрос интересный.

Никакого аутизма. Людей и ситуацию Жириновский понимает отлично. Вот сражается он с Хакамадой («К барьеру!»). Хакамада возмущена тем, что Жириновский вышел на трибуну в Думе и от имени воображаемого врага России оскорбил русский народ, озвучил некий план уничтожения отечества, заключив речь словами: «Так думают наши противники». Этот ораторский прием показался деятелю СПС провокационным и запрещенным. Стоят, значит, кричат друг на друга. Хакамада, человек честный и неглупый, но очень уж прямолинейный и ограниченный в понимании, кричит всерьез. А *шутник*... Закончив очередной риторический канкан, он смотрит на противницу ласково и говорит добродушно: «Ну давай, давай, Ириша, японская девочка, а то с ума сойдешь». Дескать, говори, возмущайся, хлопочи, все равно тебя никто не услышит и никакие твои либеральные идеи в этой стране не пройдут (после выборов Хакамада сказала, что именно об этом Жириновский ей много лет твердит «за кулисами»). Но это было и в интонации, смешавшей искреннюю симпатию и не менее искреннее, чуть презрительное сочувствие к глубине непонимания. Нет, он, конечно, прекрасно знает, кто почем.

Он бывает дьявольски остроумен, а остроумие невозможно без постижения жизни. Чтобы вывернуть банальность наизнанку, поиграть штампами, оригинально повернуть ход речи, нужен ум, и острый ум. «Почему у нас в России войны, революции? Почему сейчас такая коррупция? Женщины виноваты. Потому что женщины все время требуют денег. А денег нет!» (За эту тираду журналисты Питера присудили Жириновскому приз в номинации «Воробьиное слово-2003».) Развитый ум обычно справляется с психикой и уж тем более в состоянии контролировать публичное поведение своего носителя.

Однако мы видим, что в Жириновском есть нечто вне ума. На него буквально что-то «накатывает», как на хлыстовских радениях. Я вообще думаю, что Россия — страна по преимуществу сектантская, и суть хлыстовской ереси чрезвычайно соблазнительна для национального характера. Хлысты не ждут пришествия Господа. Они выбирают «христа» и «богородицу» из числа реально живущих соплеменников, считая их воплощением воли Божьей. Во время сборищ-радений избранники доходят до предельного экстаза, и тут на них «накатывает» (считается, что Святой дух). Они начинают кричать, биться в судорогах, пророчествовать, а прочие благоговейно восклицают: «Накатил, накатил!» Воля ваша, это русизм. На русских избранников все время нечто «накатывает», и они начинают пророчествовать — вспомним хотя бы русский рок-н-ролл 80-х годов, типичное хлыстовское радение.

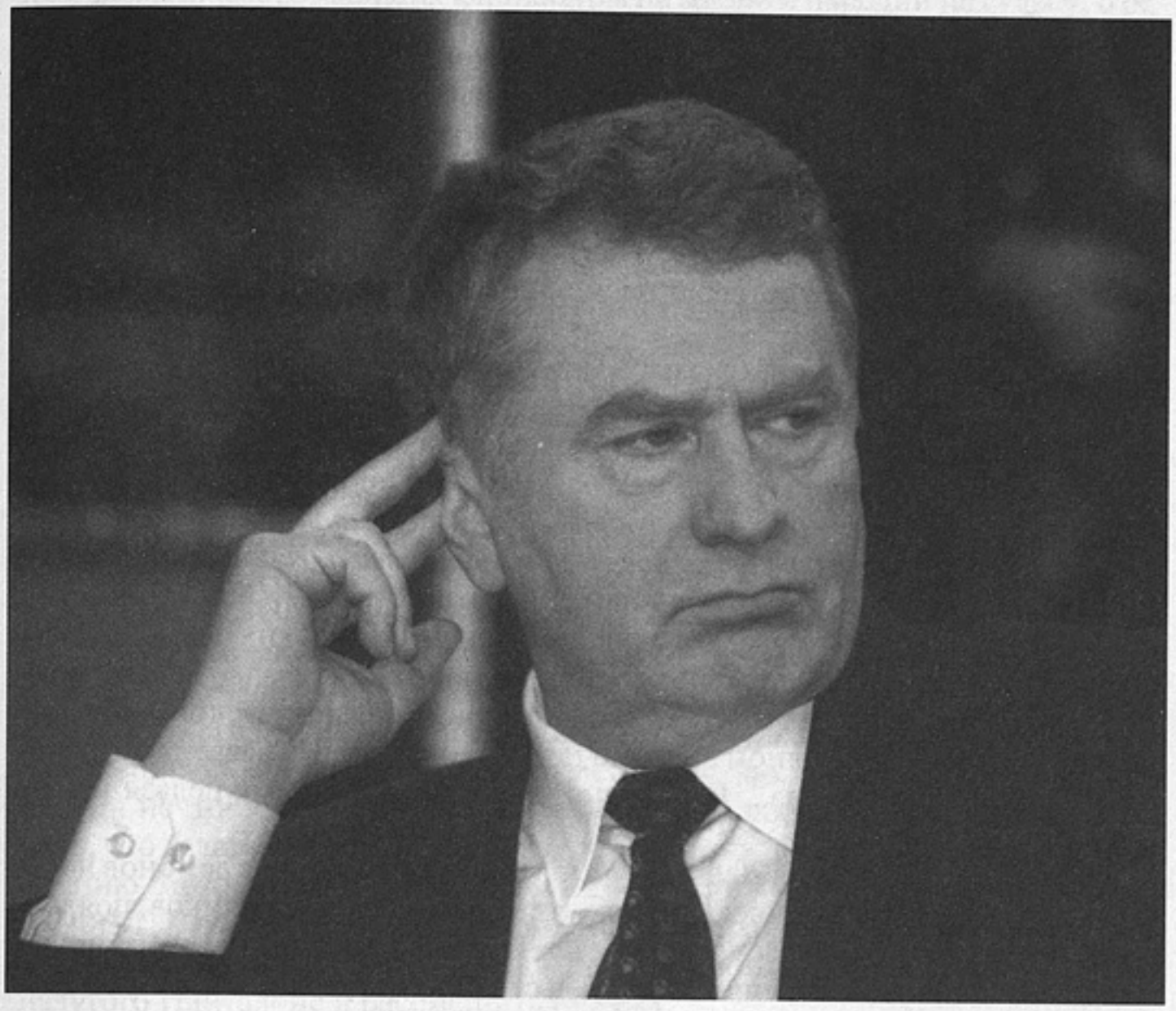
В том духе, который «накатывает» на Жириновского, ничего мрачного, угрожающего, исступленного нет. В нем есть и веселость, и остроумие. Ничего особенно уж преступного я не усматриваю в том, чтобы вылить на политического пустозвона с кондитерскими кудрями стакан сока или посоветовать пожилой общественной мечтательнице, ничего не понимающей в реальной России, идти работать в библиотеку. Но, кто спорит, так себя порядочные люди не ведут.

*Это неприлично. Он неприличен.*

«Предатели, изменники, шпионы, враги России! Фальшивые патриоты! В самолет — и вон из страны!»

«Патриоты» (Глазьев и Рогозин), к которым обращена эта речь, фальшивы до мозга костей, до печенок, до кончиков ногтей. Это существа кромешные, беспросветные, и темная ночь смотрит из их гляделок. *Но разве можно так говорить? Так говорить нельзя.*

Вслед за Жириновским идею неприличного поведения в якобы приличном обществе пробовали освоить эпигоны. Развлечение оказалось недол-



гим, на пару сезонов. Слишком живо чувствовалась разница между органическим даром и подражательством. Ведь безудержная реактивность Владимира Вольфовича не наиграна им, а свойственна ему.

*Изображает, притворяется? Дудки. Ничего он не изображает. Никем он не притворяется.*

Не считает нужным ограничивать себя, нарочно пестует свою нервную раздражительность, вдохновляется ею, заражает ею аудиторию, заводит ее, разогревает до нужной температуры. Налаживает эдакую радугу-дугу, по которой побегут нервные импульсы от него к зрителям и обратно. Всё, получилось. Теперь каждое слово, каждая пауза, смешок, жест будут встречены горячим взрывом.

Смотри на арлекинов!..

## 6

Глаголы «повесить» и «расстрелять» Жириновский употребляет так часто, мило и непосредственно, будто говорит «отшлепать» и «поставить в угол». Между тем деятельность его вполне прозрачна. Он не заказывал убийств, не распоряжался взрывать журналистов, не расхищал государственное имущество ни в каких размерах. Решительно всем известно, что Жириновский извлекает выгоду из того, что заработал сам — из членства в своей партии, из мест, завоеванных им для этой партии в Думе, и голосов, подаваемых этой партией за тот или иной проект. Вождь таинственных либеральных демократов весь на виду, как на ладони, и его открытость, искренность, эмоциональная чрезмерность кажутся несовместимыми с подлинным злодейством. Проще говоря, я сильно сомневаюсь, что лидер ЛДПР, получив такую возможность в реальности, действительно кого-нибудь повесил бы или расстрелял. Проверять это на своей шкуре, ваша правда, не хочется. Однако и сомнения мои небеспочвенны.

Что-то очень знакомое чудится мне и в облике, и в речах Владимира Вольфовича. Не зря он так надменно поглядывает на собратьев по Думе.

Он куда более высокого происхождения, чем они. О, это давний дух. Видел он падение Рима, бушевал, как пить дать, в Конвенте... Для вящего эффекта он выступает обычно в кризисных, драматических обстоятельствах, вот и в России он появился в переломную, переходную эпоху. Сквозь зыбкий, меняющийся контур реального человеческого лица — советского мальчика из Алма-Аты, одаренного, нелепого, нервного, с массой комплексов, обид и метаний, сделавшего уже в зрелом возрасте феноменальную политическую карьеру, — проступает насмешливый и высокомерный лик древнего демона.

Кто-то сказал о Жириновском: «Нам повезло. Наш Гитлер оказался довольно добродушным и очень любящим деньги». Но это значит, что он и не был Гитлером — ни по природе, ни по предназначению. Никакие деньги не останавливали типчиков вроде Гитлера, Ленина и прочих Тельцов.

*Это так называемый демон-шутник, один из сонма шутников, любимцев тьмы, которые забавляют даже кое-кого в мирах света.* Как правило, он не пачкает себя жестокостью и насилием. Он играет с людьми беззлобно, упиваясь фонтанами своего красноречия, не имеющего никаких целей вне собственного блистания. Он жаждет восторгов, обожания, хвалы, честно зарабатывая их на сцене театра мировой истории в человеческой комедии. На его пестром маскарадном одеянии нет пятен крови. Ну разве так что-нибудь, случайно, не со зла... Им трудно не восхищаться, ему нельзя верить никогда и ни в чем.

В ночь после выборов 2003 года этот добродушнейший из демонов показал высокий класс демонического искусства размножения обликов, появившись одновременно на всех телеканалах, а также навестив Центризбирком и собственный штаб. Он сиял от удовольствия. Игра удалась.

На что ему сдалась эта жалкая страна, где нищие птицы сидят на двух трубах — нефтяной и газовой, какая ему радость переругиваться тут на обломках скороспелой советской империи с унылыми казнокрадами — ему, видавшему настоящие империи? Не знаю. Наверное, по людишкам соскучился...

Он знает, что люди бедны и глупы, и так было всегда, и так будет всегда. Никакого удовольствия от истребления этих несчастных тварей он получать не собирается. Это же его зрители, его публика-дура, даже не подозревающая, какими драгоценными запасами она обладает. Запасами восхищения, сердечного интереса, любви — вот где топливо, вот где настоящая энергия для *шутника*. Без этой энергии он устает, скисает, томится. Поэтому ему не нужна интеллигенция, не способная аплодировать и улюлюкать. Интеллигенция — это же критики, а кто из артистов не знает, что критики, за редким исключением, ничего не понимают в искусстве. Ему нужны бедные, потрепанные, грязненькие, пьяные, обманутые вкладчики, набитые дураки, которые заполняют галерку и вопят: «Кончай муру, шутника давай!» Они всегда платят за вход свою копейку, пенс, цент, су, сольдо. Они имеют право поглазеть на своего героя...

Из всех многочисленных попыток описать неизвестную нам потустороннюю действительность самыми убедительными мне кажутся речи черта из «Братьев Карамазовых» Ф.М.Достоевского. Вообще, этот персонаж, как и булгаковский Воланд со свитой, кажется мне весьма близким не к традиционно мрачному царству князя тьмы, а к мирам демона-шутника. По ряду признаков — среди которых отказ от явного богохульства (а это непременная черта дьявола), ироническая беззлобность, наклонность к театральщине, розыгрышам и карнавализации, снисходительное отношение к людям (а князь тьмы — враг рода человеческого), юмор, легкость поведения, тщательное внимание к «костюмчикам» — и черт Достоевского, и компания, написанная Булгаковым, из этих, *из шутников*. Но самые точные наблюдения и определения демонов-шутников можно найти в прозе В.В.Набокова. Частенько писатель ронял замечания о фокусниках, бросающих разноцветную тень, избегающих как скучного добра, так и угрюмого зла, о равнодуш-

ных забавниках, создающих карикатуры на жизнь и пародии на судьбу, о режиссерах вечно изменчивых миров, где отсветы соединяются в бессмысленные и смешные композиции, о цинизме, доведенном до искусства, о сущностях, чье призвание — дразнить и раздражать, о кривлянии далеко не безобидных арлекинов...

Но вернемся к черту Достоевского. Он говорит брату Ивану занятную фразу: «Все, что у вас есть, — есть и у нас, это я уж тебе по дружбе одну тайну нашу открываю, хоть и запрещено». Однако, кроме сходства, имеется и существенная разница между тем и этим светом — «люблю ваш земной реализм», поскольку «здесь моя жизнь протекает вроде чего-то как бы и в самом деле». Тут — дважды два четыре, газеты, врачи, ревматизм, купчихи, ставящие в церкви свечки, а там — «всё какие-то неопределенные уравнения». Вот удовольствие, которое получает от своего воплощения В.В.Жириновский, кажется мне чем-то сродни этому удовольствию. Вроде бы что-то как будто в самом деле. Ты, «неопределенное уравнение», замотанное в вечных комедиях, вдруг — русский, юрист, лидер партии, заседаешь в Думе, даешь интервью, ругаешься с чучелами... Здорово. Смешно.

Прислушиваются ли власти к словам вождя «либеральных демократов» и любимца «бедных русских»? Определенно, да. Из пестрой ленты речей Жириновского всегда можно выкроить локальный положительный сегмент. Какой-нибудь вполне грамотный совет о том, как распорядиться сделать в России нечто более или менее разумное. Он и вообще всегда готов объяснить, что делать. Можно построить дороги, можно усмирить мятежную провинцию, можно подкинуть бедным на бедность и прищучить богачей, отчего нет! Так всегда поступали вменяемые императоры, умевшие пасти свои стада. А он знает свое дело, главное дело Арлекина — хорошенько отлупить надутого Панталоне и рассмешить галерку.

Нетрудно вообразить, как раздражают этого высокопоставленного демона мелкие болотные черти, претендующие на управление Россией. Суются со своими жалкими претензиями, портят игру, морочат публику, твари. Чин чина почитай, отдай честь генералу, салага! — ну уж, Владимир Вольфович, не обессудьте, раз вам помстилось воплотиться в России, придется потерпеть. Здесь у нас ни один сверчок не желает знать свой шесток...

Сколько продлится шутка, неведомо. На моей памяти Жириновского записывали в отставку много раз. Социологи хмуро выдавали скудные проценты, политологи рассуждали, что электоральная база вождя ЛДПР хиреет и чахнет день ото дня, и сам он становился вялым, рассеянным, ничего не «накатывало», он злился, скучал и проваливался из эфира куда-то — не знаю куда, туда, где *шутники* отдыхают. А потом появлялся медовым огурчиком, лихо крыл супостатов, делал свои тридцать два фуэте, и общество опять с изумлением смотрело на его выросший за день, точно бамбук, веселый рейтинг.

«И ничего они не сделают, эта «Единая Россия», все они за четыре года — ничего не сделают, бывшие коммунисты, две империи развалили, страну разграбили, что они могут? Ничего. И тогда к власти придем мы, наша партия, чистая, честная, да!»

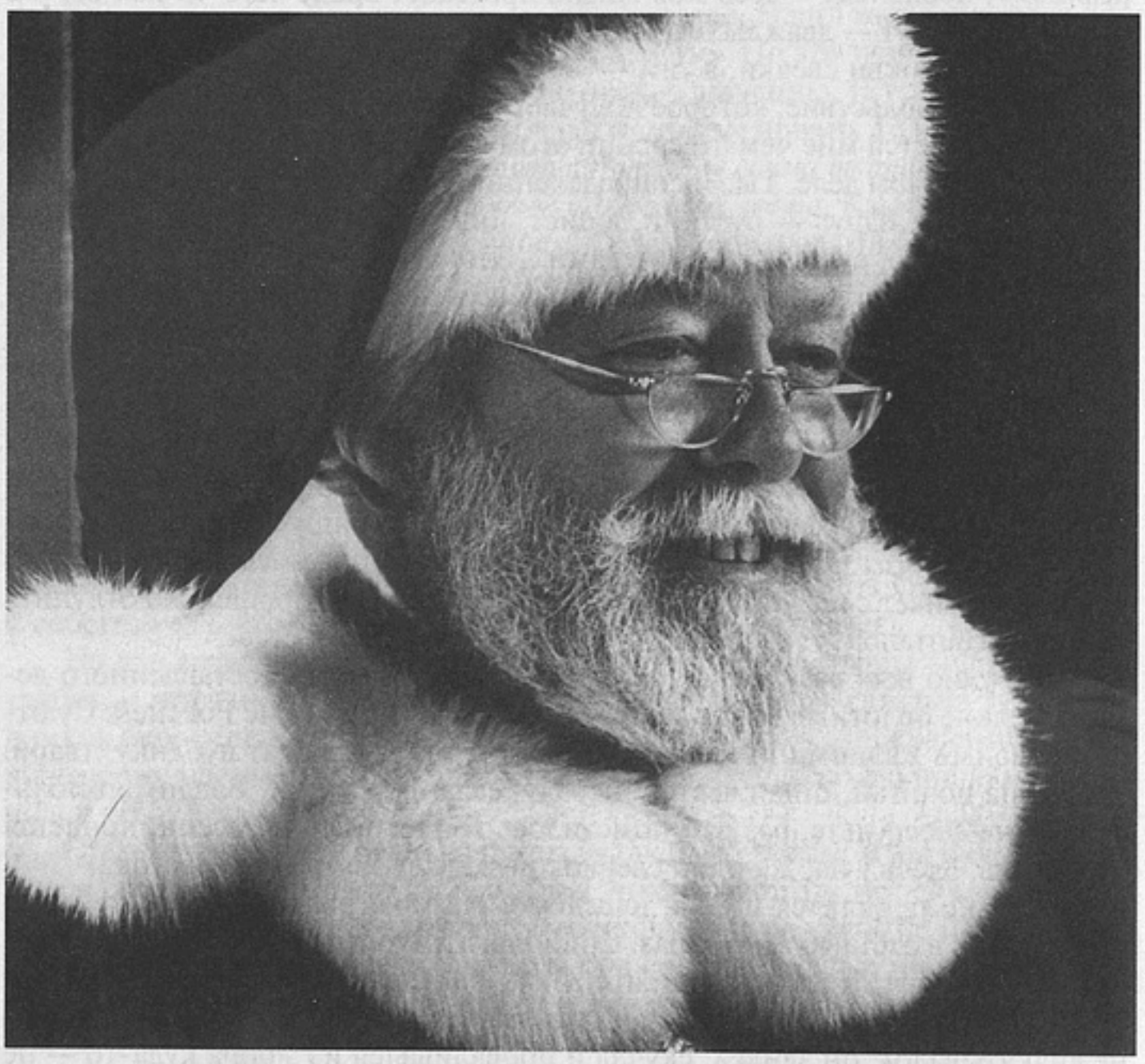
Картинный полупрофиль, стрельнул веселым глазом, фирменная улыбка.

— И я всех расстреляю.

**В материале использованы фото М.Зильбера**

ДЖЕФФРИ МАК-НЭБ

# Ричард Аттенборо: энергичный бородач



Ричард Аттенборо в фильме «Чудо на 34 улице»

Если вам случится нанести визит лорду Аттенборо в его доме «Бивер Лодж», живописном особняке времен королевы Анны по соседству с Ричмонд Грин, вам придется пройти по двору мимо гигантского блестящего «роллс-ройса», а потом через обнесенный оградой сад вы попадете в частный кинотеатр, где мэтр обыкновенно дает интервью. О встречах следует договариваться заранее. Восьмидесятилетний Ричард Аттенборо занят как никогда. Он перебирает предложения продюсеров, руководит строительством новой студии «Дрэгон интернешнл» в юго-западном Уэллсе, но главное, чем он занят, — это поиск денег для давнего проекта — фильма о Томасе Пэйне.

В то утро, когда состоялся наш разговор, выдающийся актер и режиссер, которого часто называют «олицетворением британского кинематографа», был крайне озабочен тем, что некий русский магнат перекупил его любимый клуб «Челси». Он доверительно сообщает, что отдал все свои акции председателю клуба Кену Бейтсу при условии, что тот позаботится о благополучии инвалидов. Через секунду он уже рассказывает о своей недавней поездке в Вестминстер, где докладывал комитету Джералда Кауфмана при Департаменте культуры и спорта о состоянии британской кинопромышленности.

Вот уже более полувека Аттенборо в разных своих ипостасях находится

в центре британского кинопроизводства. Поинтересуйтесь у него, впадает ли он когда-нибудь в отчаяние из-за того, что после его многочисленных визитов на Даунинг-стрит британские политики продолжают все так же скверно относиться к кино; опускаются ли у него руки оттого, что британская кинопромышленность имеет обыкновение из года в год повторять одни и те же ошибки; не устал ли он от исполинской борьбы за собственные проекты... Поинтересуйтесь всем этим, и вы услышите энергичный ответ: «Я очень редко бываю в подавленном настроении. Я неисправимый оптимист. Когда я встаю утром, я совершенно уверен, что впереди — замечательный день. Если бы я был другим, я бы не снял «Ганди». Я трудился двадцать два года, играл в жутких картинах, чтобы собрать деньги и пригласить сценариста или отправиться в Нью-Дели и познакомиться с теми людьми, без которых рассказ о Ганди был бы невозможен».

Аттенборо — многогранная личность. Разносторонний актер: в списке его ролей — убийца Джон Кристи в «Доме номер 10 по Риллингтон-плейс» (1970) и Санта-Клаус в «Чуде на 34 улице» (1994). Режиссер, умеющий снимать и детально разработанные военные эпопеи («На один мост дальше», 1977), и интимные миниатюры («Земля теней», 1993). Наконец, инакомыслящий, уютно устроившийся в самом сердце истеблишмента. Всю свою жизнь Аттенборо был социалистом (в лейбористскую партию вступил в середине 40-х и до сих пор остается ее членом) и однажды снял фильм, прославляющий Черчилля. Он называет Эдварда Дж. Робинсона (с которым в годы войны познакомился на занятиях по летной подготовке) своим главным наставником по актерскому мастерству, но ему в равной степени близки и Ноэль Кауард (пригласивший его играть в фильме «...В котором мы служим», 1942), и британская театральная традиция, олицетворяемая Лоренсом Оливье (который позвал его возглавить Национальный Дом кино). Он считает себя характерным актером и немного смущается, рассказывая о тех временах, когда был звездой дневных спектаклей. В момент наивысшего расцвета клуб поклонников Аттенборо насчитывал пятнадцать тысяч человек. Он распустил его под тем предлогом, что клуб стал отнимать слишком много времени. «Я бы с радостью сказал вам, что был выше всего этого, но это было бы неправдой. В прежние годы считалось, что те, кто намерен работать в кино, должны непрерывно трудиться над своим имиджем, обращая внимание на кассовые сборы, — рассуждает он, вспоминая о тех днях, когда открывал публичные праздники в садах и когда британские звезды даже сравнительно малой величины вызывали у своих поклонников истерию, сравнимую с битломанией. — То были странные времена... столько ерунды происходило».

В повседневном общении Аттенборо обворожителен, добродушен и прост, разговаривая, он доверительно касается вашей руки, засыпает вас театральными анекдотами и принимается искренне извиняться, если вы их уже слышали. Однако за добродушием не может укрыться непреклонность взглядов. Самый надежный способ вывести мастера из равновесия — это спросить, не причисляет ли он себя к «сильным мира сего» «Это чушь», — возражает сэр Ричард и обращает внимание на то, что большинство его фильмов, начиная с режиссерского дебюта «О! Что за прелестная война» (1969) и кончая «Криком свободы» (1987), делались как раз с целью нанести удар по истеблишменту. «Правда, внешне я сам часть истеблишмента, хотя бы потому, что двенадцать лет возглавлял Британский киноинститут, тридцать лет был председателем Королевской Академии драматического искусства, руководил Национальной киношколой с того дня, как основал ее вместе с Дженни Ли, — соглашается он. — Если для того, чтобы достичь желаемых результатов, нужно непременно быть частью истеблишмента, я согласен».

Ричард Сэмюэл Аттенборо родился 29 августа 1923 года. Его отец Фредерик (которого он называет губернатором) руководил сначала одним, потом другим колледжем в Кембридже. Мать была основательницей общественного совета по проблемам брака. Оба активно участвовали в политиче-

ской жизни. Во время гражданской войны в Испании мать была среди организаторов публичных выступлений, протестовала против Франко и взяла под свою опеку пятьдесят баскских детей. Летом 1939 года семья удочерила двух еврейских ребятишек — Ирэн и Хельгу.

«Мы с братом Дэйвом происходим из необыкновенной семьи, — вспоминает Аттенборо. — Родители верили в то, что один человек несет ответственность за другого, что никто не имеет права наслаждаться радостями жизни, не помня о тех, кто испытывает лишения. Они верили, что за все нужно платить. Таковы были их убеждения, и, боже мой, они прожили полнокровную, прекрасную жизнь!»

В фильмах, которые сделал Аттенборо, несомненно, заметна политическая и социальная озабоченность автора, чувство гражданской ответственности, возможно, доставшееся ему в наследство от родителей. «Я хочу, — говорит он, — чтобы кино не оставалось в стороне от споров, которые идут в обществе, от конфликтов и социальной борьбы... Мне было бы очень грустно, если бы кино деградировало настолько, что такие фильмы оказались бы нежизнеспособными».

Желание сына пойти на сцену Аттенборо-старший счел легкомысленным. «Мой отец не одобрял актерство как профессию, — вспоминает Ричард Аттенборо, — но настоящая-то причина крылась в том, что я не блистал академическими знаниями. В школе мне не нравился ни один предмет, кроме английского языка и истории. Точные науки нагоняли на меня смертную тоску». Фредерик Аттенборо не был пуританином, он любил искусство, посещал мюзик-холл, водил сына в Национальную галерею посмотреть приобретенные ею картины Сёра, в лондонский кинотеатр на «Золотую лихорадку» Чаплина (что имело, по словам режиссера, огромное, значение в его судьбе). Родители интересовались театром, но считали актерство рискованным занятием, В конце концов отец и сын пришли к соглашению: если Ричарду все же удастся получить стипендию Королевской Академии драматического искусства и таким образом оплатить свою учебу, семья окажет ему помощь в его стремлении посвятить себя театру. Если же ему это не удастся, он расстанется со своей мечтой.

Ричард Аттенборо в фильме «Брайтон Рок»

Оглядываясь назад на свою актерскую карьеру, Аттенборо, как ни странно, неоднозначно оценивает две роли, принесшие ему известность, — молодого кочегара в фильме «...В котором мы служим» и юного гангстера Пинки в «Брайтон Рок» (эту роль он сыграл в 1943 году на сцене и в 1947-м — в фильме братьев Боултинг). Эти персонажи закрепили за актером амплуа мошенника и труса, хотя сегодня, когда смотришь эти фильмы, в глаза бросается неуемная энергия героев Аттенборо, которая, впрочем, едва прикрывает их внутреннюю незащищенность.

Пинки, которого критики прозвали «молодым Лицом со шрамом», — олицетворение продажности, садизма, незрелости человеческой натуры. Аттенборо придумал, что невротичный характер персонажа проявляется в том, что он постоянно играет в «веревочку». Он отдает должное братьям Боултинг за то,

Ричард Аттенборо в фильме «Морская свинка»

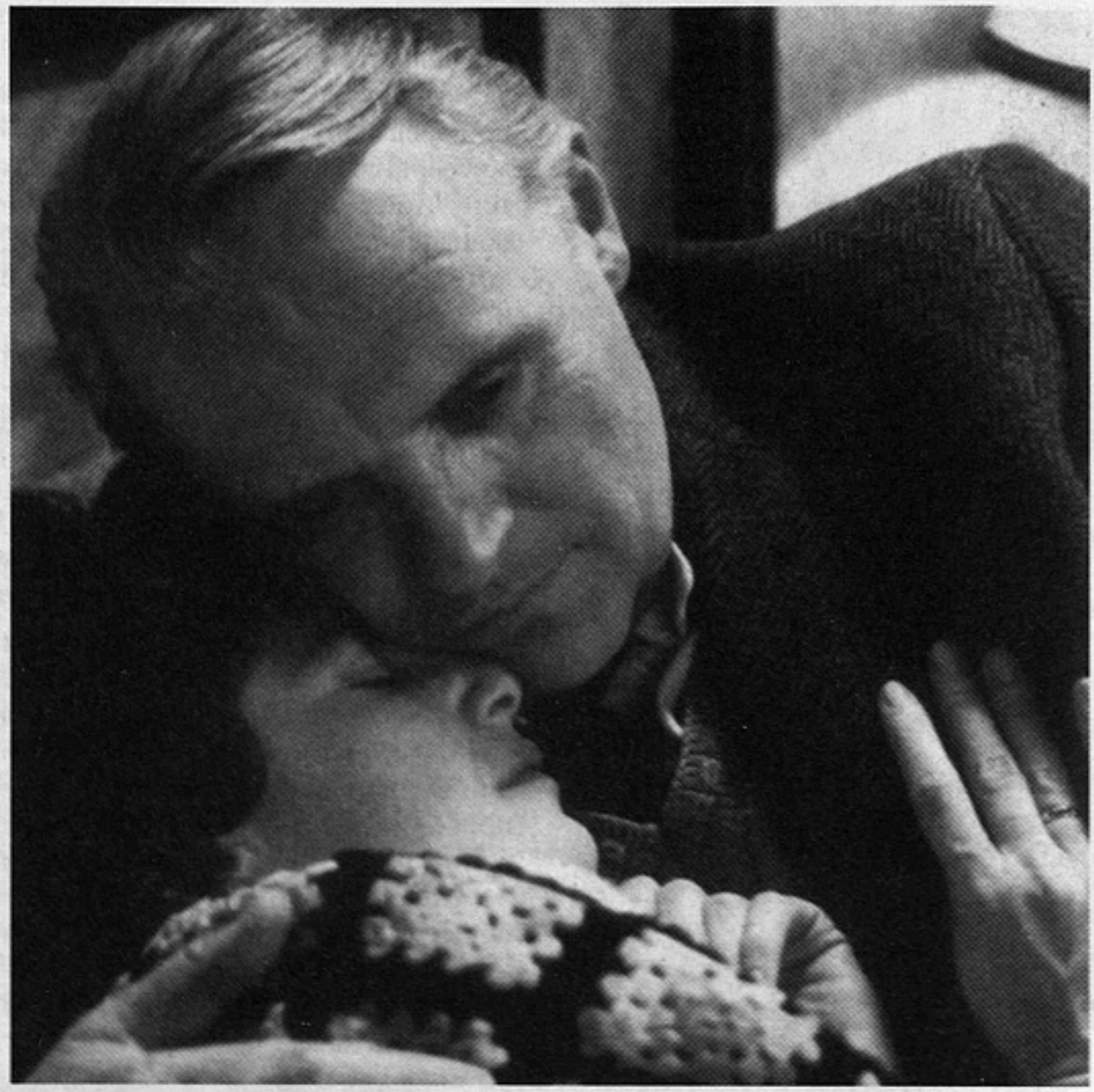
что они приглушили излишнюю театральность его исполнения и научили, как играть перед камерой, а не перед театральной галеркой. Режиссеры отправили артиста в Брайтон, чтобы он некоторое время пообщался с реальными бандитами, которые промышляли на местном ипподроме. Молодые правонарушители (пара из них даже появляется в фильме) брали его с собой в пабы и тотализаторы, знакомили с обычаями своей среды. Что они о нем думали? «Наверное, что я какой-нибудь лондонский актер-педераст», — вспоминает с улыбкой Аттенборо.

Потрясенный его игрой Грэм Грин подписал экземпляр романа: «Моему идеальному Пинки», но Аттенборо говорит, что более всего ценит рецензию из «Дэйли экспресс»: «Критик Леонард Мосли написал, что между моим Пинки и персонажем книги было столько же общего, сколько между Доналдом Даком и Гретой Гарбо. Это единственная рецензия, которую я решил сохранить навсегда».

От Эдварда Дж. Робинсона Аттенборо узнал, что «все вопросы, связанные с персонажем, которого предстоит сыграть, следует решать задолго до того, как приходишь на съемочную площадку, и что камера сразу же высветит все, что есть в твоем исполнении фальшивого или непродуманного». Так что когда Аттенборо получил роль Кристи в «Доме номер 10 по Риллингтон-плейс», он стал встречаться с офицерами полиции, которые вели дело, положенное в основу истории, разговаривал со знакомыми Кристи и даже изучал его восковую скульптуру в музее мадам Тюссо. Его отвращение к Кристи очевидно. Согласие «влезть в шкуру этого злодея» он дал в первую очередь потому, что является противником смертной казни (к которой был приговорен Кристи). Самым сложным и интересным в работе над образом было «нащупать нюансы в характере», а не играть его просто как монстра-убийцу. Сходные задачи стояли перед актером и при исполнении роли Пинки.

Аттенборо признается, что на протяжении почти всей его актерской карьеры определяющим было желание «заплатить за газ». И все равно удивительно, что столь неуемный и взыскательный человек много лет играл в спектаклях вроде «Мышеловки» по пьесе Агаты Кристи (два года — вместе с женой Шейлой Сим) или снимался в огромном количестве посредственных картин. Он продолжал сотрудничать с братьями Боултинг, участвуя в таких фильмах, как «Морская свинка» (1948) и «Со мной все в порядке, Джек» (1959). «В 50-е годы, — объясняет Аттенборо, — братья не могли себе позволить столь амбициозные проекты, как «Брайтон Рок». Их всегда интересовала политика. Джон сражался на фронтах гражданской войны в Испании. При этом оба брата обладали замечательным чувством юмора. Так что раз невозможно было высказать свои сокровенные мысли в драме — ведь она должна была принести барыши продюсерам, — они уговаривали последних на сатирические комедии.

Характеризуя ситуацию в британском кино в 50-е годы, Аттенборо рассказывает о начале загнивания индустрии. «Мне до смерти надоело играть



«Земля теней»

те роли, которые мне предлагали», — вспоминает Аттенборо. Летом 1958 года, когда он торчал в ливийской пустыне на съемках «Моря песка» и чувствовал себя особенно беспомощным, он вместе со своим близким другом писателем Брайаном Форбсом под влиянием момента решил создать собственную производственную компанию. «Название «Бивер филмз» — изобретение наших жен. «Вы же оба трудитесь, как бобры»[1], — сказали дамы. К тому же у нас обоих в то время были бороды». Первый фильм компании — «Разъяренная тишина» (1959) — нарушил привычные финансовые условия кинопроизводства, поскольку режиссер, артисты, композитор и даже юрисконсульт не получали никакого аванса. Кеннет Мур должен был играть главную роль — токаря, которого все критиковали за то, что он не принял участие в забастовке. В последний момент Мур отказался («Кенни позвонил и сказал: «Мне тут обещают реальные деньги»), и Аттенборо неохотно принял эстафету.

Аттенборо утверждает, что даже когда он стремительно завоевывал себе репутацию ведущего продюсера, работая над такими фильмами, как «Свистеть по ветру» (1961) и «Комната в форме буквы L» (1962), желания заниматься режиссурой у него не было. Положение изменилось в начале 60-х, когда Мотилал Котари, индийский дипломат, работавший в Лондоне, заинтересовал его идеей снять фильм по книге Луиса Фишера о Махатме Ганди. Аттенборо прочитал книгу за уик-энд и сразу же позвонил Котари. «В образе Ганди сплелось все, чем я дорожил в людях. Помню, я позвонил Котари и сказал: «Я с огромным удовольствием поставлю фильм о Ганди. Я думаю, вы сошли с ума, предлагая это мне, но обещаю вам здесь и сейчас, что отныне

[1] Bïver (*англ.*) — бобер. — *Прим. переводчика*

и до конца жизни всю оставшуюся у меня энергию я направлю на то, чтобы снять эту картину, если вы мне позволите».

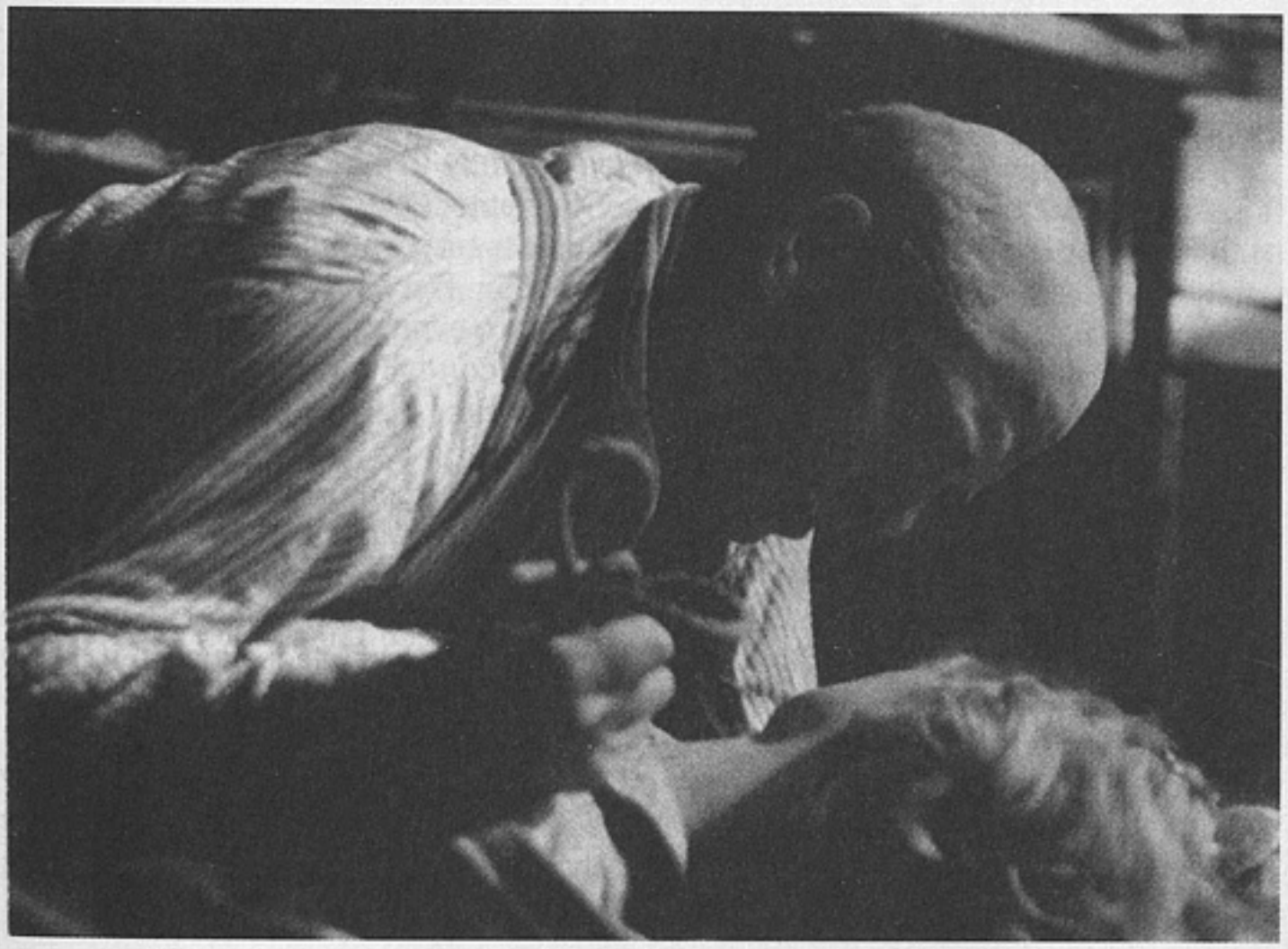
Загвоздка была в том, что у Котари не было денег. Двадцатилетняя борьба Аттенборо за финансирование фильма подробно описана, достаточно сказать, что и другие проекты режиссера пробивать было ничуть не проще. «Работы было сколько угодно, — говорит он, — если бы я был готов снимать фантастику или не имел бы ничего против порнографии и насилия».

Нельзя сказать, что Аттенборо не прагматичен. Финансирование для фильма «О! Какая чудесная война» он получил после того, как передал боссу «Парамаунта» Чарлзу Бладхорну информацию (ложную), что уже заручился согласием Лоренса Оливье, Джона Гилгуда, Ралфа Ричардсона и других британских звезд. Бладхорн сказал ему: «Добудьте пятерых из перечисленных, и деньги — ваши». К счастью, помог Оливье. «Он согласился сниматься по стандартным ставкам актерской гильдии. Когда я уже уходил от него, он окликнул меня и сказал: «Дики, скажи Ралфу и Джонни, что я согласен сниматься за минимальную цену. Тогда этим жуликам придется тоже согласиться».

Став режиссером, Аттенборо быстро пришел к выводу, что « горы свернет, лишь бы быть самому себе головой». Это ощущение лишь окрепло после разногласий с Карлом Форменом при работе над фильмом «Молодой Уинстон Черчилль» (1971). «Мне он не очень нравился. Но — никуда не денешься — он был продюсером и автором сценария, а я всего лишь наемным режиссером».

Теперь Аттенборо принадлежит к числу тех немногих режиссеров, кто — подобно его другу Стивену Спилбергу — владеет правом окончательного монтажа собственных фильмов. Однако он все так же обескураживающе скромен в отношении своей работы. «Я ни в коем случае не назову себя автором. Мой самый значительный вклад в картину — руководство актерами. Я действительно считаю, что умею это делать не хуже любого другого известного мне режиссера. Но мои фильмы — это не произведения одного автора, чья индивидуальность остается на экране на всеобщее обозрение». Среди своих картин, вызывающих у него «наименьшее смущение», Аттенборо называет «Землю теней».

Он опасается, что тип кинематографа, который ему близок — гуманистический, боевой, реалистичный, — выходит из моды. Возможно, его и счи-



**Ричард Аттенборо в фильме «Дом номер 10 по Роллингтон-плейс»**

тают «национальным достоянием», но от этого ему вовсе не легче добывать деньги на производство фильмов. После двух неудач — («В любви и на войне» (1996) и «Серая сова» (1998) — в Голливуде его перестали воспринимать как «моду месяца». Да и британцы его не особенно поддерживают. В 1994 году, после выхода «Земли теней», он говорил корреспонденту газеты «Санди экспресс», что в последние пять его фильмов не вложено ни одного британского цента». Поразительный факт, если учесть статус Аттенборо как крупного британского кинорежиссера.

«Тех, у кого есть деньги, не интересуют темы, которые волнуют меня, — говорит режиссер. — Сценарий Тревора Гриффита для «Тома Пейна» — один из лучших, что мне доводилось читать, но его воплощение требует 65—75 миллионов долларов. Проблемы, поднимаемые в нем, касаются истории, религии, политики, нравственности. В картине действуют как вымышленные, так и реальные герои, среди которых Робеспьер, Дантон».

Аттенборо, рассказывая о проекте, все больше увлекается, а в вас крепнет уверенность в том, что ему все же удастся запустить «Тома Пейна». Ведь инвесторы столь же скептически относились и к «Ганди». Но он не отступил тогда и не собирается сдаваться теперь.

А теперь послушаем самого мастера.

## РИЧАРД АТТЕНБОРО

### Создание эпопей

С одной стороны, ты будто командуешь полком. Кому-то это нравится, кому-то нет. Я, к счастью, люблю организаторскую работу, и меня не раздражает необходимость решать массу чисто технических вопросов. Но когда дело доходит до актерской игры, тут требуется другой подход. К примеру, эпизод похорон в «Ганди» — крупномасштабная операция с использованием девятнадцати камер: мы репетировали этот эпизод несколько суббот подряд. Но сцены, в которых участвует лишь пара персонажей, произносящих свои реплики, не менее важны, и если вы не подготовили обе стороны процесса, вас ждет неминуемая катастрофа. В момент съемки уже нельзя беспокоиться о том, появятся ли вовремя солдаты или джипы. Этим вы уже занимались, и сейчас нужно сосредоточиться на исполнителях.

### Британские актеры

В 30-е годы манера исполнения британских актеров была сильно театрализованной — в стиле фарсов театра «Олдвик» с Ралфом Линном. На съемке перед вами ставили камеру и фиксировали вашу игру, получалось совсем, как в театре. Документалисты же вроде Хэмфри Дженнингса, Хэрри Уотта или Пэта Джексона в таких фильмах, как «Цель на сегодня», «Западные подходы», снимали настоящих пилотов и матросов. В их фильмах артисты внезапно увидели совершенно иной тип экранного существования — не игру, а бытие, реальную жизнь, правду. Джимми Мейсон и Томми Миллз первыми это осознали. Вот как получилось, что британское кино и британские актеры стали предметом зависти во всем мире.

В годы войны мы увидели, как повели себя необыкновенные люди, живущие на нашем острове. Они очень зажаты, очень строги и сдержанны, и это относится не только к представителям высших классов, вроде Ноэля Коуарда или героев «Короткой встречи», но и к простым людям. Так стало принято вести себя в обществе, сдержанность превратилась в часть нашего национального имиджа, но необязательно демонстрировать ту же сдержанность в неофициальной обстановке. В кино отражаются наши самые сокровенные думы и переживания. Энтони Хопкинс всегда был очень сдержан, я не видел, чтобы он плакал на экране до «Земли теней», но, когда это все же произошло и он смог раскрыться, высвободить свои чувства, впечатление было потрясающим.

## Новая британская студия

Новой современной киностудии в Британии не появлялось с конца 40-х годов. Как ни старайся, а назвать «Пайнвуд», «Элстри» или «Шеппертон» кинофабриками, оснащенными по последнему слову техники, не удастся. Стюарт Веллард занимается недвижимостью, по профессии он инженер-строитель, но главное — он фанат кино. Именно это заставило его приобрести 380 акров земли в Южном Уэльсе. Затем он пришел ко мне с предложением построить студию. Около шести месяцев мы занимались исследованиями и выяснили, что в Уэльсе это обойдется на 37—38 процентов дешевле, чем в Лондоне. Мы пришли к выводу, что если мы выстроим замечательную студию и сделаем съезд с автострады, подведем дорогу, у нас все может получиться. Выезжаешь из Лондонского аэропорта и вместо того, чтобы поворачивать направо, в сторону всей этой индустриальной мерзости, сворачиваешь налево, в поля. Через пару часов ты уже на «Дрэгон интернешнл Студиоз». Мы собираемся привлечь тысячи безработных — сталелитейщиков, докеров и других специалистов — и сделать из них квалифицированных маляров, плотников, штукатуров, электриков. Студия должна открыться в середине 2005 года.

## Съемки биографических фильмов

Меня больше прельщают факты, а не вымысел, и читаю я в основном биографии или исторические труды. Человеческие отношения, ценности, заботы пронизывают все, что я делаю, о чем думаю, с того момента, как я утром встаю, и до отхода ко сну. Когда я работаю, мне хочется, чтобы зритель был растроган, взволнован. Если в фильме вы намерены показать личность героя на протяжении всей его жизни, приходится перепрыгивать через определенные моменты, срезать углы, что-то пропускать, а что-то объяснять, укрупнять — даже в ущерб правде истории. Например, в «Ганди» есть диалог между Неру и Ганди о том, стоит ли Ганди устраивать голодовку. Вообще-то, этот эпизод взят из переписки, но мне показалось, что получится эффектнее, если беседа состоится лицом к лицу. И мы превратили строки писем в живой диалог, эмоциональный и взволнованный. Хотя на самом деле такой встречи двух великих людей не было. Но если вы искажаете и преувеличиваете факты настолько, что фильм уже перестает быть правдивым, то вы явно напортачили.

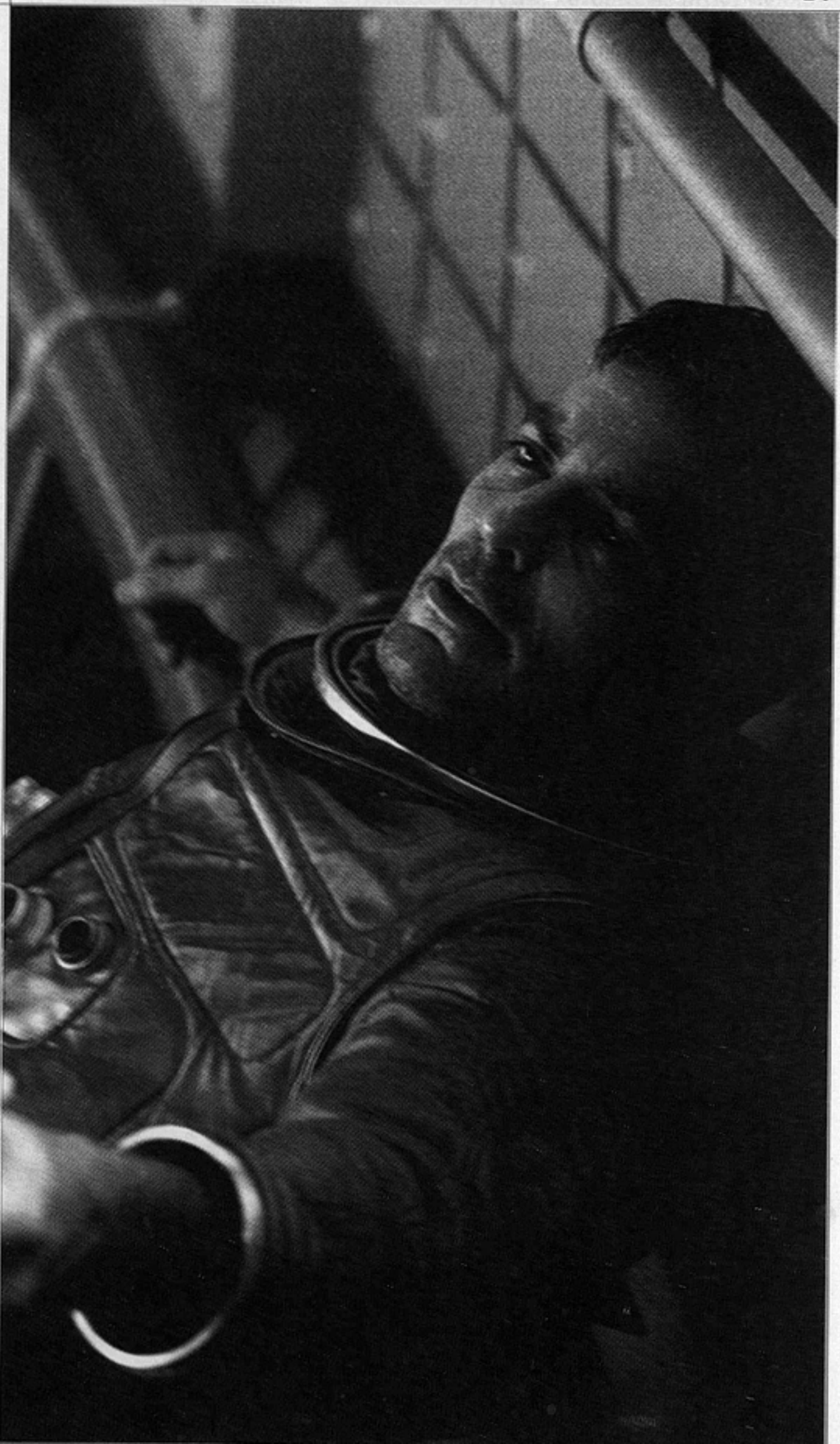
## Работа с актерами

Прежде чем начать снимать, я долго обсуждаю с участниками все подробности. Готовя сцену смерти в «Земле теней», мы думали, использовать ли монтажный переход к крупному плану или медленный наезд с противоположной стороны кровати. Когда я снимаю, у меня в голове уже есть смонтированный вариант, но я не придерживаюсь его в точности. Снимая дубли, нельзя требовать от актеров, чтобы все двадцать пять раз они продемонстрировали все, на что способны.

Главное для режиссера — приспособиться к исполнителю, Энтони Хопкинс, например, терпеть не может репетиции, а Дебра Уингер, напротив, обожает. Как быть, когда они сходятся в одной работе? Выкручиваться. Если у актеров лучше получаются неотрепетированные сцены, то нужно сразу же снимать крупный план. Но если на крупном плане актриса плачет и проводит рукой по глазам, по щеке, то это нужно снимать уже средним планом или с переходом планов, или через плечо. Подобные проблемы возникают, и ты относишься к ним так же, как относился в первый раз. Всякий новый фильм, будь он хоть двадцатый, — своего рода дебют.

*Sight and Sound, 2003, September*

*Перевод с английского М.Теракопян*



«Сатирикон»,
режиссер
Федерико Феллини

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

# Реальность без фантастики

Жанровое однообразие современного российского кино стало очевидным фактом. Похоже, что само понятие «жанр» воспринимается большинством наших кинематографистов лишь в сочетании с прилагательным «криминальный». Это нельзя объяснить требованием зрителя. Напротив, у публики имеется огромный интерес к самым разным жанрам, что доказывает статистика кинопроката. По данным журнала «Фильм» (за период от 1 декабря 2003 года до 21 марта 2004 года), в ряду лидеров, помимо криминального «Антикиллера-2», числятся: фэнтези «Властелин колец», исторический боевик «Последний самурай», комедийный ужастик «Очень страшное кино-3», экшн «Убить Билла. Фильм 1», приключенческий боевик «Хозяин морей», научно-фантастический фильм «Час расплаты». Так что вкусы наших зрителей явно шире интересов наших кинематографистов.

Напрашиваются вопросы: почему отечественный кинематограф упорно игнорирует целый ряд жанров? И что нужно сделать для того, чтобы адаптировать жанры к современной российской ситуации? Я постараюсь ответить на эти вопросы применительно к научной фантастике — жанру, который можно назвать совершенно непопулярным у наших творцов (кроме малобюджетного фильма «Иван-дурак» Александра Дулерайна и Сергея Корягина с участием Бориса Юхананова и Глеба Алейникова, в этой связи вспомнить нечего).

Можно предположить, что наши режиссеры не видят возможностей жанра. Между тем этот жанр предоставляет художнику поистине колоссальное поле для авторского высказывания — конечно, если есть что сказать.

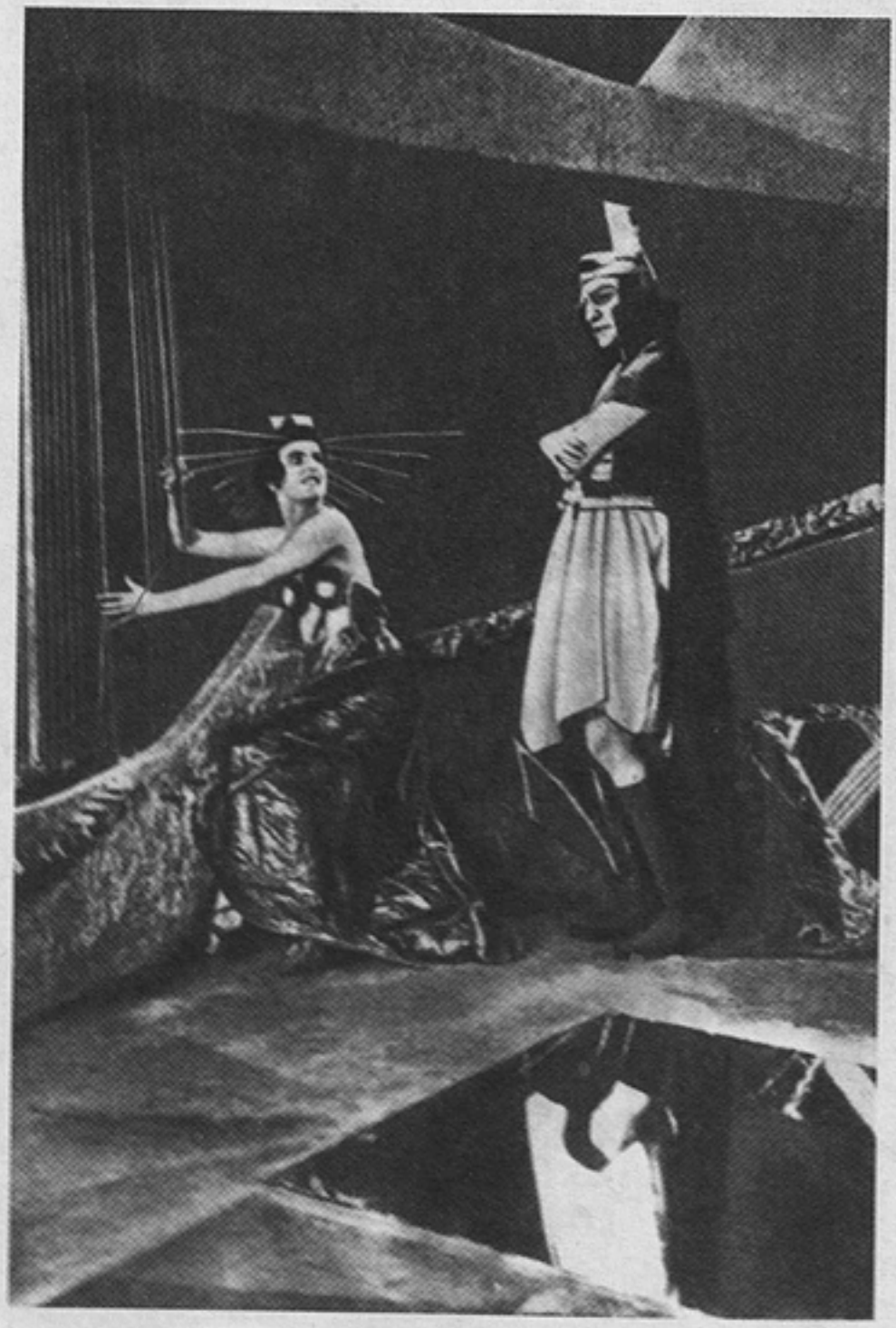
Научно-фантастические произведения располагаются вокруг двух полюсов. Концепция одного «полюса» была сформулирована Станиславом Лемом в книге «Фантастика и футурология»: «Фантастика могла бы выражать метафизические проблемы как в космологическом плане (реакции верований и догм на выход человека в космос, на контакт с «чужими», на обнаружение универсальности либо, наоборот, всемирной исключительности земного типа верований и т.д.), так и в плане цивилизационном (реакции верований на первичные исторические явления, типа возникновения «духа в машине», трансформация догм во время титанических столкновений с напирающей технологией и т.д.)». По-видимому, фантастика трактуется Лемом как способ размышления о метафизических, духовных проблемах, возникающих перед человеком в связи с научно-техническим прогрессом. Одним из наиболее ярких образцов такого рода фантастики является «Матрица», поставившая, возможно, генеральный вопрос современности: что есть реальное в эпоху электронных симуляций?

Иную точку зрения на задачи sci-fi выразил американский философ Фредрик Джеймисон, утверждавший, что фантастика, детально изображая

будущее, остается выразителем политического коллективного бессознательного. Такого рода фантастические произведения не просто предлагают сценарии будущего, но и подвергают критическому анализу различные модификации общественных систем, используя фантастические миры в качестве полигона для экстраполяции современных проблем.

В качестве примеров произведений этого типа можно привести «Метрополис» Фрица Ланга или «Планету обезьян» Франклина Шеффнера. В США в последние годы появился целый ряд фильмов, ставших реакцией на процесс укрепления власти спецслужб, среди них «Эквилибриум» Курта Виммера, «Особое мнение» Стивена Спилберга и даже вторая часть «Звездных войн» Джорджа Лукаса.

Игнорирование кинофантастики в России, на мой взгляд, является лишь одним из последствий общего неуважения наших кинематографистов к массовой культуре. Масскульту, мол, свойственно упрощать сложные проблемы, поскольку он ориентирован на широкого зрителя, зрелищность, стабильность сюжетных и типологических схем, нравоучительность, политический консерватизм. Однако именно массовая культура, чутко реагирующая на общественные настроения, опирающаяся на спрос снизу, способна отвечать задачам, сформулированным и Лемом, и Джеймисоном.



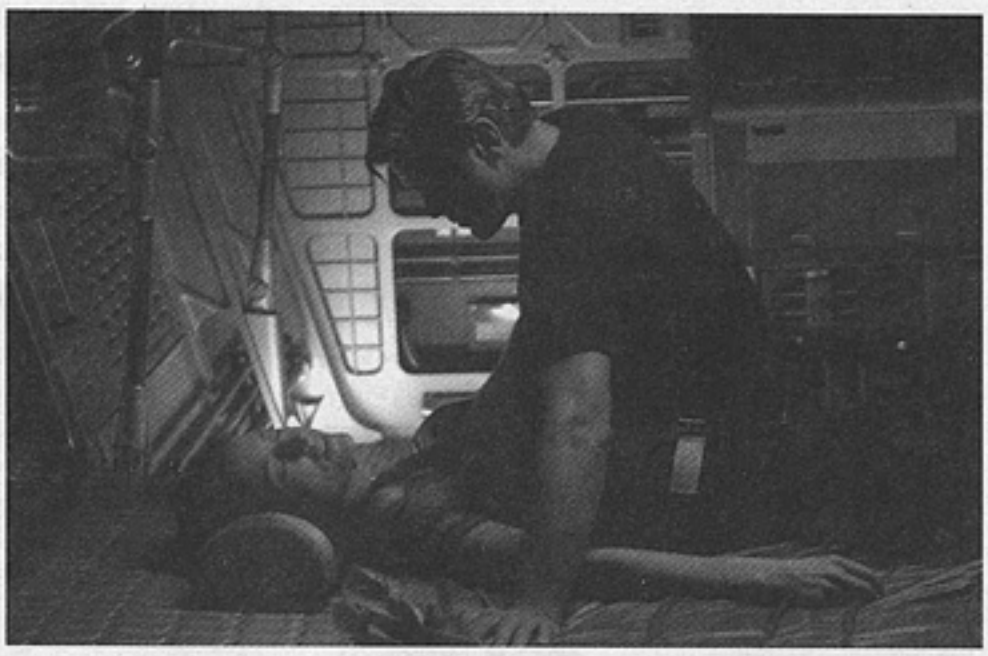
«Аэлита», режиссер Яков Протазанов

Следует подчеркнуть, что наши кинематографисты сегодня утратили понимание возможностей фантастики: дефицит этого понимания наблюдался все годы советского кино. За всю историю отечественного кинематографа едва наберется два десятка фантастических фильмов, в то время как на Западе, начиная с 50-х годов, развивалась мощная индустрия кинофантастики. Ей было тесно в рамках модели советского кино, не знавшей понятия «киноиндустрия», не знавшей конкуренции между студиями, борьбы за свой сегмент рынка, изучения спроса и аудитории. Ей не развиться и сейчас, если главным источником финансирования кино будет государство.

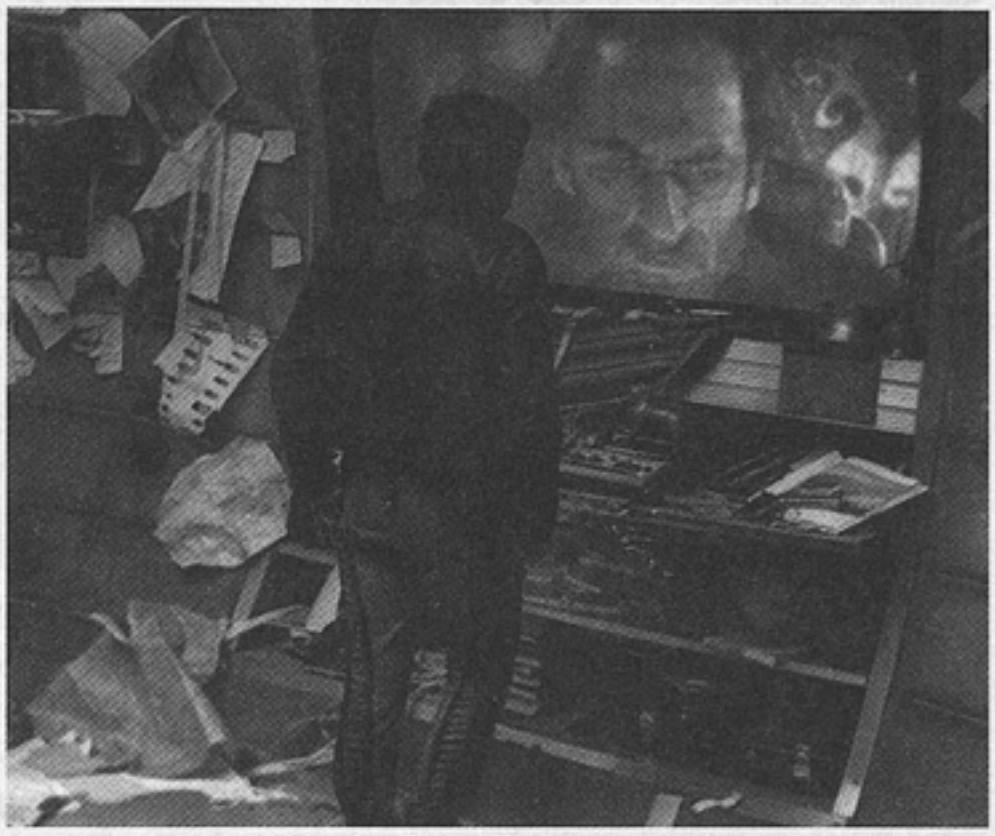
Трудно ожидать, что фантастическое кино сможет сосуществовать с практикой госзаказа. Дело в том, что, говоря словами Станислава Лема, на фантастике лежит «заклятие предвидения». Связь с футурологией, способность давать прогнозы — одна из ее важнейших особенностей. В условиях «единственно верной» советской идеологии фантастика могла прогнози-

ровать только одно: победу коммунизма на Марсе, равно как и на Земле. Что и происходило в «Аэлите» Якова Протазанова. В ином случае sci-fi приходилось уходить от необходимости выражать общественные страхи и фобии; ни одного заметного образца сатирической фантастики, вроде «Планеты обезьян», в советском кино не было и быть не могло. СССР не нуждался в разноплановых прогнозах, как не нуждался и в метафизической фантастике.

Единственным исключением из этого правила были фильмы Тарковского. По сути, в нашем кино только он показал возможности метафизической фантастики, продемонстрировал, каких высот этот жанр может достичь. Тарковский, разумеется, не стремился быть «чистым фантастом» (возможно, поэтому его «Солярис» не понравился Лему) и не избирал в качестве объектов исследования типичную для научной фантастики проблематику. Основной темой его фильмов была катастрофа духовных ценностей, и это неожиданно оказалось созвучным поискам мировой кинофантастики того времени; ведь катастрофа — главное, что, по мнению Сьюзен Зонтаг, лежит в основе фантастического кино.



«Солярис», режиссер Джордж Клуни



«Солярис», режиссер Андрей Тарковский

Однако Тарковский же и заложил в своих картинах принцип игнорирования фантастического антуража, чем дезориентировал своих последователей и осложнил развитие жанра. Александр Сокуров в «Днях затмения» довел степень игнорирования до предела, как и часто работающий на поле фантастической проблематики Евгений Юфит, получивший на первом этапе своей деятельности диплом «За продолжение традиций Андрея Тарковского». Самым ярким примером экспансии этого внешне бедного, но претендующего на интеллектуальность кино, снятого как будто бы на задворках цивилизации, стали «Письма мертвого человека» Константина Лопушанского. Бурное развитие технокультуры и возникающие в связи с этим проблемы оказались вычеркнуты из сферы отечественных кинематографических рефлексий. Не входят они туда и до сих пор: посмотришь на наши фильмы, и складывается впечатление, что Россию не только не коснулась компьютерная революция, но мы вообще не понимаем значение понятия «машина»; наши режиссеры под «машиной» понимают исключительно автомобиль, а словосочета-

ние «бог из машины» может вызвать у них ассоциацию разве что с президентом на истребителе.

Свою художественную версию размышлений на тему «человек и технология» наша фантастика так и не смогла предложить. Исключением мог бы стать «Иван-дурак», но не стал — по качественным параметрам.

Фантастическое кино на Западе, как правило, ориентировано на сравнительно молодую, прогрессивную аудиторию, заинтересованную в популяризации новейших научных и эстетических концепций. Сразу возникает вопрос: какой сегмент аудитории в России можно считать прогрессивным и достаточно ли его финансовых возможностей, чтобы финансировать кино, равно как и его потреблять? Ясно одно: государство, выступающее главным спонсором кино, «продвинутым» заказчиком не является. У государства свои интересы, у рынка — свои. К тому же государственная заинтересованность в смене кинематографических поколений пока существует только на словах: много ли жанровых дебютов можно назвать за последние пять лет? Не отличаются в этом плане в лучшую сторону и так называемые независимые продюсеры. Вот как понимает современное кино создатель якобы молодежного хита «Даже не думай!» Сергей Грибков: «Как ни цинично это звучит, коммерческое кино похоже на хорошую, качественную рекламу. Здесь работают те же механизмы идентификации, на основании которых люди выбирают себе продукты, вещи, услуги... Только эти механизмы завуалированы сюжетом, историей. Зрители хотят видеть в кино то, что имеет отношение к их собственной жизни. Пока мы вынуждены создавать персонажей, которые похожи на зрителей. Когда у нас будут по-настоящему раскручены звезды и зритель захочет ассоциировать себя с героями Леши Алексеева или Сергея Мухина, тогда можно будет снимать про что угодно: про космос, про прошлое или будущее. Но до этого нужно дожить, через сегодняшнюю ситуацию не перепрыгнешь. И не надо себя обманывать».

Одним словом, «даже не думай» снимать в современной России кино про космос или будущее.

Жанр научной фантастики, как никакой другой, основан на размышлениях о последствиях технологического развития цивилизации. Только он позволяет облечь данную проблематику в адекватную форму. В рамках другого жанра поразмышлять на тему того, как проявляет себя технокультура, трудновато, а может быть, и невозможно. Фантастика — реакция на то, как наука и технология переделывают человеческий мир, она предлагает утопическое или дистопическое видение, основанное на угрозе, равно как и на обещании. Благодаря этой возможности жанр обновляется, развивается и остается популярным в мире вот уже несколько десятилетий. У нас он также популярен, иначе бы зритель не обеспечивал отличные кассовые сборы «Матрице», не раскупал бы тиражи книг Филиппа Дика, Станислава Лема, Уильяма Гибсона.

Очевидно, что капиталистическое общество является благоприятным полем для фантастического квазипрогнозирования, непосредственно связанного с футурологическим прогнозированием. Капитализм, с его ставкой на развитие рынка, предполагает и конкуренцию сценариев будущего, что мы можем наблюдать на примере западной футурологии, где есть Римский клуб, Фрэнсис Фукуяма, Элвин Тоффлер, Сэмюел Хантингтон и многие другие «сценаристы будущего». Однако у нас таких сценариев все еще нет. Похоже, что-то таится в российской современной ментальности — о будущем почему-то фантазировать жутковато. Возможно, потому что будущее существует лишь при наличии стабильного настоящего. В России же одна часть населения живет сиюминутным биологическим настоящим, озабоченная лишь удовлетворением насущных потребностей, а другая охвачена чувством близкого апокалипсиса и готовится к худшему. Существует, правда, точка зрения, что катастрофа уже состоялась и нам остается только осваивать выжженное ею пространство. Совсем как в фантастическом кино, вроде «Последней битвы» Люка Бессона или «Танкистки» Рейчел Талалэй.

Сейчас, с укреплением авторитарной власти, казалось бы, самое время для фантастики, основанной на социальной сатире. Возможно, «Трудно быть богом» Алексея Германа окажется чем-то подобным. Желание Германа экранизировать сегодня старый роман братьев Стругацких лишний раз убеждает, что фантастика — это не только мифотворчество, космос или иные оторванные от нашей реальности миры, но и критическая экстраполяция насущных социальных и политических проблем в фантастический мир. Кроме того, это возможность поразмыслить над метафизикой преступления. Например, какой бы мог получиться интересный фильм о последствиях разработок в области фармакологии, которые непосредственно затрагивают каждого современного жителя России. Никто не контролирует у нас так называемые клинические исследования, никто не борется с лекарственными фальшивками, набивающими карманы главам корпораций и по статистике составляющими более 65 процентов лекарств, циркулирующих на российском рынке. Как все это влияет на человеческую психику? Филипп Дик написал бы на эту тему не одно произведение. Кстати, он и написал в 60—70-е, а сейчас их активно экранизируют. Только за последние несколько лет вышло три его экранизации: «Крикуны» Кристиана Дюгея, «Особое мнение» Стивена Спилберга, «Час расплаты» Джона Ву. В этих фильмах за фантастическим антуражем спрятано отношение к законам индустриальной цивилизации, где человек превращается в жертву игр больших корпораций, так что любой его самостоятельный жест равносилен преступлению, воспринимается как сбой в системе, путь к общему хаосу.

**«Иван-дурак», режиссеры Александр Дулерайн, Сергей Корягин**

Сильнейшим заблуждением, парализующим наших режиссеров, является представление о том, что фантастика может быть только высокобюджетной. Это связано с тем, что мы узнавали западную фантастику через ее самые дорогостоящие образцы: фильмы Стивена Спилберга, Джорджа Лукаса, Роберта Земекиса, Джеймса Кэмерона, Джона Мактирнана хлынули на наш рынок в 80-е годы и породили стойкое мнение большинства, что фантастика требует очень больших денег. Сведения о многомиллионных бюджетах кинофантастики, о постоянной экспансии новых технологий действуют на наших кинематографистов пугающе; они просто отказываются думать в этом направлении и даже не подозревают, что параллельно с высокобюджетными блокбастерами существует индустрия малобюджетного фантастического фильма. К ней относятся, например, картины Альберта Пьюна, вроде «Киборга» или «Немезиды», канадская экранизация рассказа

Филиппа Дика «Крикуны», французская «Последняя битва» Люка Бессона, австралийский «Безумный Макс» Джорджа Миллера. Эти фильмы напоминают о том, чем фантастика была ранее, в 50-е годы, когда она, входя исключительно в категорию «Б», однако, была не менее интересной в содержательном отношении. Из-за того что в нашей стране долгое время не было возможности серьезно изучать историю фантастического кино, у нас до сих пор не знают мэтров фантастики 50-х Джека Арнольда, Роберта Уайза, Дона Сигела. Достаточно посмотреть фильмы Арнольда «Невероятно уменьшающийся человек», «Чудовище из темной лагуны» или «Время, когда Земля остановилась» Уайза, «Вторжение похитителей тел» Сигела, чтобы понять: скромный бюджет совсем не помеха для яркого, неординарного авторского высказывания.

У кого в первую очередь должен проснуться интерес к жанру в первую очередь? Наверное, у тех, кого Кирилл Разлогов назвал представителями «среднего звена» кинематографа — сценаристов. Ведь научно-фантастический жанр — это еще и память литературы. Учитывая, что фантастическая литература у нас худо-бедно развивается — достаточно посмотреть на то, с какой регулярностью журнал “Если” предлагает образцы отечественной фантастики, — трудно понять отсутствие в кино грамотных сценаристов, способных создавать драматургическую основу для будущих фильмов.

Также фантастическое кино немыслимо без дизайнерского решения. Например, Ридли Скотт признавался, что визуальное решение фильма «Чужой» родилось у него только после того, как он увидел альбом Х.Р.Гигера «Некрономикон». Дизайн в фантастике порой играет роль сценария. Трудно представить себе «Барбареллу» без розовых кроликов, меховой начинки космического корабля или блестящего комбинезона Джейн Фонды, а «Бегущего по лезвию бритвы» — без гигантских небоскребов, мимо которых фланируют расписные шаттлы, похожие на «Шевроле» 40-х годов, и «Аэлиту» без футуристических костюмов Александры Экстер, превращающих Юлию Солнцеву и Александра Завадского в существ из другого мира. Как писал тот же Джеймисон, sci-fi функционирует через пространственное описание в большей степени, чем через нарратив. Оригинальное, не похожее ни на что видение пространства — привилегия фантастики.

Те, для кого фантастика ассоциируется исключительно с антиутопией, могут задаться вопросом: зачем снимать сегодня о том, что русские люди уже пережили в реальности и что уже вдохновило на бессмертные романы Замятина и Оруэлла? Зачем вообще фантазировать на тему будущего, уноситься мыслями в космос и изучать подобную «белиберду»? Если бы отказ от фантазии гарантировал решение всех проблем, стоящих перед современной Россией, тогда можно было бы согласиться на подобную жертву. Но что, если причина проблем как раз и заключается в отсутствии фантазии?

ВАЛЕНТИН МИХАЛКОВИЧ



# Блаженна ли страна за далью непогоды?

ЗАМЕТКИ О...

**О едином паттерне.** В среде критиков (и не только в ней) ширится — вроде морового поветрия — констатация смутно ощущаемой очевидности: за последние год-два что-то в кино изменилось.

Начать, пожалуй, придется не с обобщений и отвлеченных рацей — прислушаемся к феноменологам, которые требуют строго описывать факты, что следует из знаменитого слогана Гуссерля: «назад к вещам». Не исключена притом возможность, что в описании кинематографических «вещей» проглянут искомые перемены. Феноменологи, во всяком случае, побуждают на то надеяться.

В числе «вещей» особо знаменательна одна — та именно, что у самого громкого фильма 2003 года — у «Возвращения» — и еще двух, тоже, как говорится, привлекших внимание кинематографической общественности — у «Коктебеля» Б.Хлебникова и А.Попогребского и «Прогулки» А.Учителя одинакова драматургическая конструкция, или, говоря ученым языком, в основе их лежит тот же паттерн. Все три фильма — отнюдь не близнецы-братья, в каждом из них вышит свой, сугубо индивидуальный узор, хоть канва этих узоров тождественна.

**О хронотопе дороги.** В каждой из трех лент небольшая группа (минимум два человека, максимум — три) куда-то движется, что провоцирует налепить на всю троицу лейбл «роуд-муви». Роуд-муви по своему существу — одно из воплощений хронотопа дороги. Тот, по Бахтину, есть структура, связывающая, скрещивающая, переплетающая пространственные и временные ряды. Путник движется по дороге, минуя разные места, — его движением образуется пространственный ряд. Путник познает судьбы людей, с которыми встречается; всякая судьба есть цепочка сменяюших одно другое событий, иными словами, она — временной ряд. Дорога — естественная и эффективная возможность нанизывать бесчисленность таких рядов на единый пространственный.

Хрестоматийный для российской культуры образец такого нанизывания — поэма Некрасова, в сюжете которой мужички бродили по родным просторам в надежде выяснить, кому на Руси жить хорошо. Блага изливаются на человека в благословенном месте. Странствие к нему тоже традиционно в нашей культуре, прежде всего — фольклорной. Согласно Е.Н.Трубецкому, излюбленный мотив русской сказки — поиски «иного царства». Оно чрезвычайно далеко, «чтобы достигнуть «нового царства», нужно совершить неимоверные подвиги, преодолеть несчетные препятствия и прежде всего — бесконечное расстояние, отделяющее нашу действительность от лучшего «волшебного» мира».

«Иное царство» и героизм движения к нему воспевал популярный когда-то романс «Моряки» — И.С.Козловский и М.Д.Михайлов исполняли его дуэтом, а Всесоюзное радио транслировало с редким усердием, так что романс навсегда вошел в культурный багаж, по крайней мере, автора этих строк. «Моряки» — голосами Козловского и Михайлова — уверяли, что «там за далью непогоды есть блаженная страна», где, конечно же, «не темнеют небосводы» и, соответственно, «не проходит тишина». Ясность небес в «Моряках» — деталь фольклорная. В «иной стране», как замечал Трубецкой, царит «немерцающий день», иными словами, «в этой таинственной дали полнота

света и полнота жизни сохраняются и тогда, когда все земное погружается во мрак ночной или окрашивается унылыми, беспросветно-серыми тонами».

**О нынешних трансформациях хронотопа.** В двух фильмах нашей троицы путники не ищут место, где им было бы «жить хорошо». Ситуация в «Возвращении» парадоксальна. Город, где начинается действие, расположен у воды — длинный, изогнутый мол врезается в ее гладь, на дальней оконечности мола стоит вышка, возможно, служившая когда-то маяком, ребята прыгают с нее. От одной воды Отец с сыновьями отправляется к другой — к лесному озеру, затем — на островок среди третьей; на островке имеется вышка — подобная той, что фигурировала в дебютной сцене. Кажется, что героям не суждено оторваться от воды — они движутся, чтобы, как кэрролловская Алиса, остаться на месте.

Персонажи «Прогулки» просто бродят по Питеру — как бы не имея пункта назначения. На маршруте двое юношей влюбляются в девушку, выясняют отношения между собой, хватаясь в конце концов за грудки, а в финале переживают глубочайшее разочарование. В «Прогулке» будто подверглась предельному заострению известная максима: «Движение — всё, конечная цель — ничто».

«Коктебель», режиссеры Борис Хлебников, Алексей Попогребский

Лишь в фильме Хлебникова и Попогребского на роль блаженной страны назначено конкретное место, вынесенное в название. На этот выбор не повлияло, видимо, ни то, что Коктебель неразрывно связан с именем Максимилиана Волошина, ни то вообще, что он заслужен перед российской культурой. Когда сын в одиночку добирается до заглавного пункта, камера — словно с точки зрения мальчика — снимает людей на улицах лишь от пояса до ног, верхняя часть тел в кадр не попадает. В терминологии Бахтина, сын будто попал в мир материально-телесного низа. Благодаря камере, в нем, в этом низу, упорно лезут в глаза бесчисленные шорты, бермуды и плавки, отчего вспоминается шестидесятническая злая песенка, которой «дикие» туристы донимали писателя Первенцева, заклеймившего их статьей в «Литературной газете»: «Какая чудная земля! Кругом — заливы Коктебля, колхозы, бля, совхозы, бля, природа!» Фразеологизм в первой строке — сниженный, советизированный синоним «блаженной страны». Туристы запятнали ее — прежде всего внешним своим видом: «Рубашки пестрые на них. Одна девчонка на троих, И шорты, бля, и шорты, бля, и шорты».

Коктебель стал пределом мечтаний мальчика не из-за Волошина, а оттого, почему фантазией большевистского чиновничества превращен в поселок Планёрское, — из-за уникальности аэродинамических условий: мощ-

ные потоки воздуха взмывают тут вверх, и, отдавшись их воле, плавно парят над побережьем не только планеры, но и морские птицы, как бы чувствуя себя королями воздуха. В фильме отец-путник рассказывает сыну о потоках и птицах; мальчик один, без отца устремляется к холмам близ Коктебеля — будто движимый комплексом Икара, надеждой воспарить. Город, однако, не оправдывает упований, представ царством материально-телесного низа и свергая нового Икара на землю — не физически, а духовно.

Исчезновение блаженной страны, как в «Возвращении» и «Прогулке», или ее дискредитация, как в «Коктебеле», то есть, своя, особая версия исчезновения, — одна из нынешних корректур традиционного хронотопа и — знак перемен. Другая, не менее существенная, состоит в том, что пространственный ряд, образуемый перемещениями героев, практически не пересечен во всех трех лентах временными рядами чужих судеб — сюжеты будто ограничивают себя взаимоотношениями участников группы. Город, где начинается «Возвращение», кажется безлюдным — мальчики, поссорившись, несутся к матери по пустым улицам. Столь же пуст город, через который проезжает отец с сыновьями. Его обитатели сподобились лишь на то, чтобы стать антигероями единственной, как бы вставной, новеллы: это уличная шпана, отнявшая у ребят деньги. Хулиганы ничуть не индивидуализированы, их роль

«Прогулка», режиссер Алексей Учитель

чисто функциональна — они потребовались авторам, чтобы сильнее обострить неприязнь сыновей к отцу. В «Коктебеле» новелл больше, и они более обширно развернуты, но судьбы встреченных людей мало занимают авторов. И путевой обходчик, и пенсионер, у которого отец надеется подзаработать, и медработник Ксения Борисовна словно бы появляются только ради того, чтобы так или иначе повлиять на отношения отца с сыном. Оригинальнее всех обошлись с новеллами создатели «Прогулки» — здесь как бы вставные номера, нисколько не влияющие на основное действие. Время от времени камера, будто устав бродить за героями, берет тайм-аут: упирает взгляд в какую-либо группу, а та, воспользовавшись моментом, несколькими жестами, парой-тройкой фраз эксгибиционистски выставляется.

**О крушении иерархии.** Так как взаимоотношения путников ориентированы внутрь группы, а не вовне, она неоднородна. Если бы ее члены не различались по статусу и функциям, то конфликтов не было бы, во всяком случае, драматичных и напряженных: любой индивид будто противостоял бы самому себе. Здесь же, в «наших» фильмах, группа иерархизована — тут непременна фигура с двойным предназначением: она и Поводырь, куда-то влекущий ведомых, и Предводитель, главенствующий над ними.

Поводырь-Предводитель — типаж сравнительно редкий в роуд-муви. Когда он присутствует, то необязательно оказывается в фокусе диегезиса — тут более важен калейдоскоп мест. В «наших» фильмах совершен, по сути, жанровый сдвиг от канона роуд-муви к психологической или вообще экзистенциальной драме: во всех картинах Поводырь-Предводитель терпит крах — моральный или бытийственный, отчего каждая из них рассказывает не о странствиях, а о психологически-экзистенциальных причинах и способах его падения. Оно в «Возвращении» буквальным образом физическое, другие две ленты обходятся без смертей, но и там Поводырь-Предводитель дежурно себя дискредитирует.

Причина его краха одна и та же — различаясь только частностями и проистекающими из нее результатами, общий же ее смысл всюду тождествен. Особо он нагляден в «Возвращении»: отец везет сыновей на рыбалку, но больше, чем отпрысками, он занят собственными делами — то отправляет ребят домой, чтобы не путались под ногами, то отменяет приказ, уводя мальчиков из рейсового автобуса, то везет их на остров — не потому, что там хорош клев, а чтобы выкопать некий ящик — интриговавший и зрителей, и рецензентов своей загадочностью. Поводыри-Предводители в других фильмах тоже преследуют собственный интерес: спутники Ольги Малаховой из «Прогулки»

«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

должны засвидетельствовать, что за день скитаний она ни разу не присела, значит, выиграла пари. Отец из «Коктебеля», увлекшись фельдшерицей, готов на полгода отложить путешествие к морю, ставя тем самым под угрозу икарийский порыв мальчика, тоже ради собственных удовольствий и выгод.

**О гомологиях.** Говоря по-ученому, паттерн с Поводырем-Предводителем гомологичен ситуации, сложившейся ныне в богоспасаемом Отечестве. Понятие «гомология» применяется здесь в том смысле, который придал ему Клод Леви-Строс. Согласно выдающемуся этнологу, если в каком-либо племени есть тотемные фратрии, скажем, барсука и опоссума, то каждая не уподобляется своему тотему прямо и непосредственно: фратрии соотносятся между собой, как оба эти зверя связаны в некоем мифологическом сюжете, чрезвычайно в племени чтимом. Иными словами, гомология Леви-Строса выразима уравнением, где A пропорционально B так, как C пропорционально D. Правда, в отличие от математики, обе стороны этнического уравнения разноформатны: одна половина репрезентирует макроуровень «всей» Природы, другая — микроуровень племени.

В свете созданного можно утверждать, что Поводырь-Предводитель в данном паттерне — то есть, на микроуровне — сопоставлен с ведомыми,

как на макроуровне нынешний президент — с вверенными его опеке россиянами. Чтобы избежать недоразумений, со всей настоятельностью подчеркну: ни отцы без имени в «Коктебеле» и «Возвращении», ни героиня «Прогулки» не уподоблены Гаранту Конституции сами по себе — ни одной аллюзии на сей счет нигде не просматривается, однако позиционированы они относительно ведомых и блаженной страны почти так же, как, по мнению неприязненных Гаранту публицистов, тот соотнесен со всеми нами и светлым будущим россиян. Микроуровень трех фильмов, локальный по охвату событий и персонажам, будто капля воды, отражает общую российскую ситуацию, а не отдельных ее участников, хоть самый главный среди них, может быть, того заслуживает.

**Об отцах:** реальном и экранных. Если в кино что-то впрямь изменилось, то, пожалуй, главная перемена — не трансформации хронотопа, а сам паттерн с Поводырем-Предводителем. Паттерн не мог возникнуть в ельцинские времена — по той причине, что в России отсутствовала фигура, гомологичная центральному его персонажу. Поначалу Борис Николаевич обладал харизмой — особенно в пору знаменитого спича с танка перед Белым домом, однако с годами харизма потускнела и выветрилась. Сошлюсь в доказательство не на выкладки историков и политологов, а на мнение собственного приятеля, сотрудника технического НИИ, и на его страстный вскрик: «Хозяина нету!», иначе говоря — нет того, кто держал бы страну в узде, не позволяя ей разваливаться и пресекая эксцессы. Чуть ли не в pendant моему приятелю пресса стала множить намеки на алкогольные пристрастия президента, затем пошли реляции о его хворостях, и страна, затаив дыхание, следила за перипетиями артокоронарного шунтирования, ради чего президент сложил на краткий срок полномочия и выпустил из рук ядерный чемоданчик. В российском менталитете генетически заложено благосклонное отношение к выпивохам, оттого любитель принять на грудь — «свой парень», а отнюдь не харизматический вождь. Из-за отсутствия Хозяина ельцинские времена вспоминаются как пора эксцессов и катаклизмов — от приснопамятного ГКЧП до не менее приснопамятного дефолта.

Отечество все же уповало на достижимость блаженной страны — скрытой под кодовым названием «Демократическое общество». Казалось, оно близко, отделенное от нас парой-тройкой шагов: стоит лишь упечь Янаева с компанией куда следует, захватить Белый дом, где засел мятежный парламент, преодолеть последствия дефолта — и мы уже там, в блаженной стране, повторяем, как заклинание, финальную фразу чеховского «Дяди Вани» о небе в алмазах и ждущем нас отдохновении.

Упования не просочились на экран и не отлились в чеканную художественную форму. В эпоху эксцессов лидерство в кинопродукции захватил особый нарратив: герой его на собственной шкуре испытывал невыносимость существования «здесь и теперь», отчего стремился за пределы Системы. Разговор о таком нарративе отложим до иного раза, пока же вернемся к «нашему» паттерну и гомологии.

Социальный заказ, принятый на себя Путиным, состоял не в том, чтобы ускорить темп шествия к блаженной стране, а в том, чтобы задать шествию четкость и распорядок. Короче, Гаранту досталась та же миссия, какую ретиво вершит Отец в «Возвращении». Тот кладет часы перед сыном с приказом, чтобы через две минуты опустела тарелка супа, учит подкладывать ветки под забуксовавшую машину, а за неумелость награждает подзатыльником, отводит всего полчаса на рыбалку. Опоздание же и случившаяся в его результате выволочка становятся причиной бунта ведомых, когда в руках отца появляется топор. Деяния президента неизмеримо масштабнее, но, как говорится, «из той же оперы»: мочить чеченских боевиков в сортире, ликвидировать независимое ТВ, чтобы не сеяло крамолу, создать ручной парламент, не способный возникать и голосующий, как сверху положено.

ВИКТОРИЯ СМИРНОВА

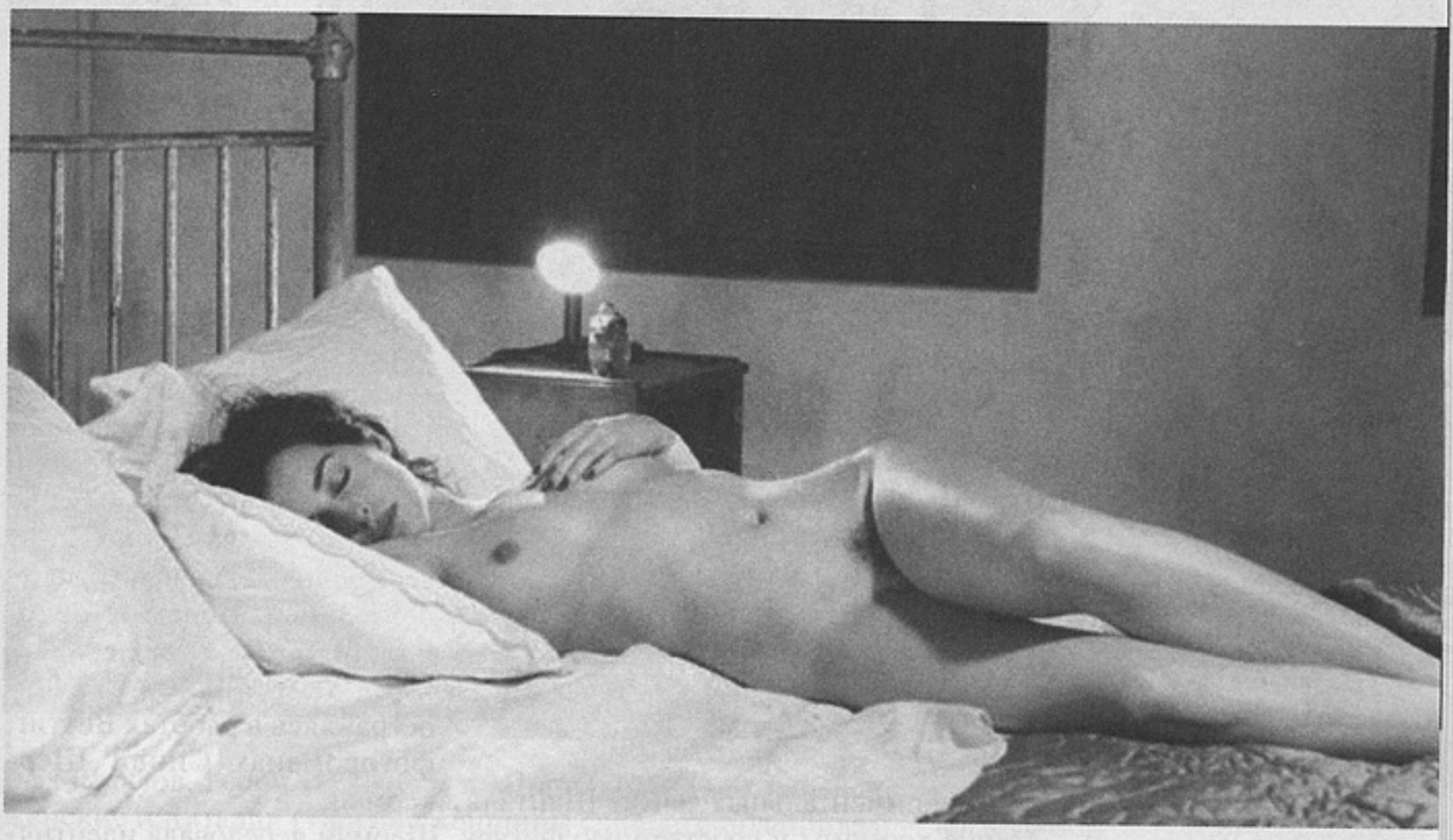


# Между речью и непристойным

У Катрин Брейа двусмысленное реноме. Кто она? Феминистка? Порнограф? Радикальный художник? Или, может быть, contemporary artist? Ее картины странно противоречат ее интервью, речь вступает в диссонанс с визуальностью. Вопрос, как обычно, банален. Можно ли понимать то, что само себе противоречит? Понимает себя недостаточно? Не всегда?

Почему «Порнократия» или «Романс» вызывают джентльменский набор эмоций: раздражение, замешательство, скуку туриста, глазеющего на нечто, объявленное непристойным, во имя отказа от непристойности? Методологический кувырок, провоцирующий, нет, не узнавание, неловкость. Эти фильмы словно фальшивят, не позволяя «схватить себя за руку».

Три десятилетия назад Брейа сняла «Настоящую девчонку», уподобив экскурс в юную сексуальность путешествию кэрролловской Алисы в Стра-



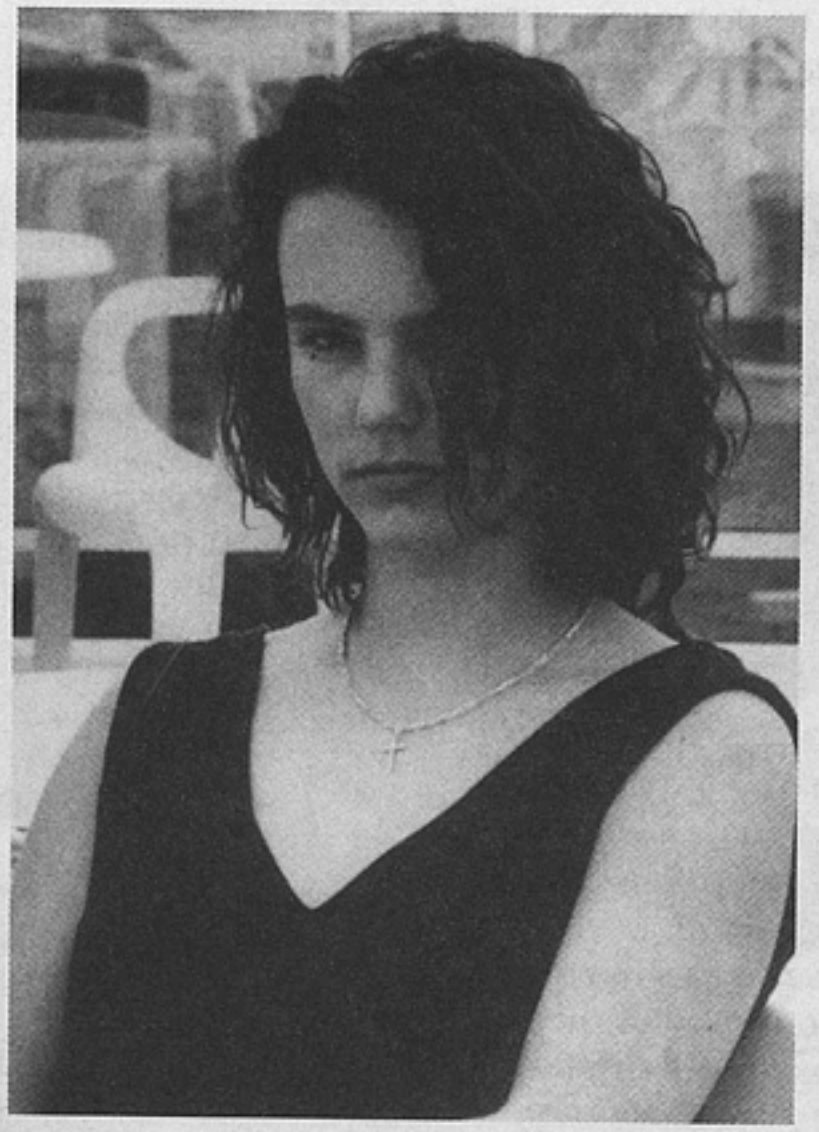
«Порнократия»

ну чудес. В экспериментальном порноэссе трусы носили кокетливо на лодыжках, вдохновенно шлепали по туалетной слизи и мастурбировали бутылкой лосьона. Лиричный и неуклюжий, иронизирующий над собственной импульсивностью, этот фильм напоминал изделие эпохи более рассерженной и невинной, чем наша собственная. Законченный в 1976-м и выпущенный лишь через два десятилетия (причины: слишком «сырой» для артиндустрии и слишком «оригинальный» для порнорынка), он заявлял о намерениях молодого кинематографиста «показать женщину так, как прежде не показывали». Нарушая вето старой культуры, предложил свой вариант сексуальности на экране — освобожденной от голливудской цензуры любви как банального (во всеоружии анатомии-физиологии), что обычно не пускают на порог «приличного фильма». Любопытно, что, выступив критиком

секса-как-спектакля, Брейа стала производительницей зрелищ номер один. Ее маргинальность мгновенно конвертировалась в модный товар. Культивируемое одиночество — в этикетку гастролирующей поп-звезды. Отказ от спектакля — в порнографический арт-сплотейшн. Разумеется, скандальность ничего не объясняет в творчестве режиссера: мало ли значительных произведений осеняет скандал? Любопытно другое. Каким образом концептуальные декларации Брейа вступают в диалог с ее кинотекстами? Почему проповедуемые ею остранение и критицизм породили на экране Женщину как ужасающего Другого? А отказ от эксплуатации сексуальности — идеологический порноспектакль.

Есть искушение увидеть в Брейа жертву-авангардистку или порнографа, поддаться лицемерным вздохам, вроде «кому интересны комплексы пятидесятипятилетней француженки?», или, подобно гройсовскому поп-критику, номенклатурно вписать ее в очередной «актуальный концепт». Другими словами, есть множество способов разминуться с фильмом.

Иное тоже возможно. Например, попытаться понять, где место явлению «Катрин Брейа»? Является ли это явление уникальным? Новаторским? Выдерживает ли заявленные «критические» задачи?



«36 размер для девочек»

## 1

**Секс для женщины — высшее наслаждение. Если женщина флиртует с мужчиной, все уже сказано, поэтому отказ от секса — обычное лицемерие, уловка рассудка.**

***Из интервью Катрин Брейа***

Когда герой Рокко Сиффреди в «Порнократии» спрашивает героиню Амиры Казар: «Зачем вы пытались покончить с собой?», та отвечает: «Потому что я женщина». Интересно здесь именно родовое «женщина», от имени которого феминистка Брейа обращается к публике. Универсальность женского, возвращаемая автором «Порнократии», была оставлена феминизмом с началом 60-х, остраняясь в работах Виттиг, фотороманах Синди Шерман и экспериментальных лентах Шанталь Акерман.

Меняя костюмы и собственную фигуру, Шерман чередовала идентичности, чтобы предстать то средневековой принцессой, то Буддой; пародируя телевизионную мелодраматичность, принимала облик скучающей домохозяйки, феминистского эльфа и хичкоковской леди в таинственном мегаполисе. Катапультируя себя в прошлое и будущее, опрокидывала традиционные различия между иллюзией и действительностью, лицом и маской. Брейа, будучи поклонницей Шерман, возвращает духов старинных дихотомий. Мужское – по Брейа — разумно. Женское, следовательно, телесно. (Книга и книжное предстают воинственной антитезой в фильмах Брейя, точкой отталкивания ее героинь. «Я не читаю книг», — скажет начинающая писательница в «36-м размере для девочек». Аккуратно разлинованная тетрадка появится в первом кадре «Настоящей девчонки» как аллегория патерналистской власти над телом.)

Любопытно, что Брейа, несмотря на декларируемый феминизм, родившийся одновременно с постмодернизмом и многим ему обязанный, в репрезентации пола осталась на обочине деконструкции и других модных в 70—90-х дискурсов ускользания и дифферанса. Женское — по Брейа — племенной архетип, восходящий к Вейнингеру с его условными «М» и «Ж» и далее к просвещенческому дуализму «природа—культура». Женское — это тело, которое хочет наслаждаться, не довольствуясь инструментальной ролью. Отвергая потребительский взгляд, оно желает потреблять само.

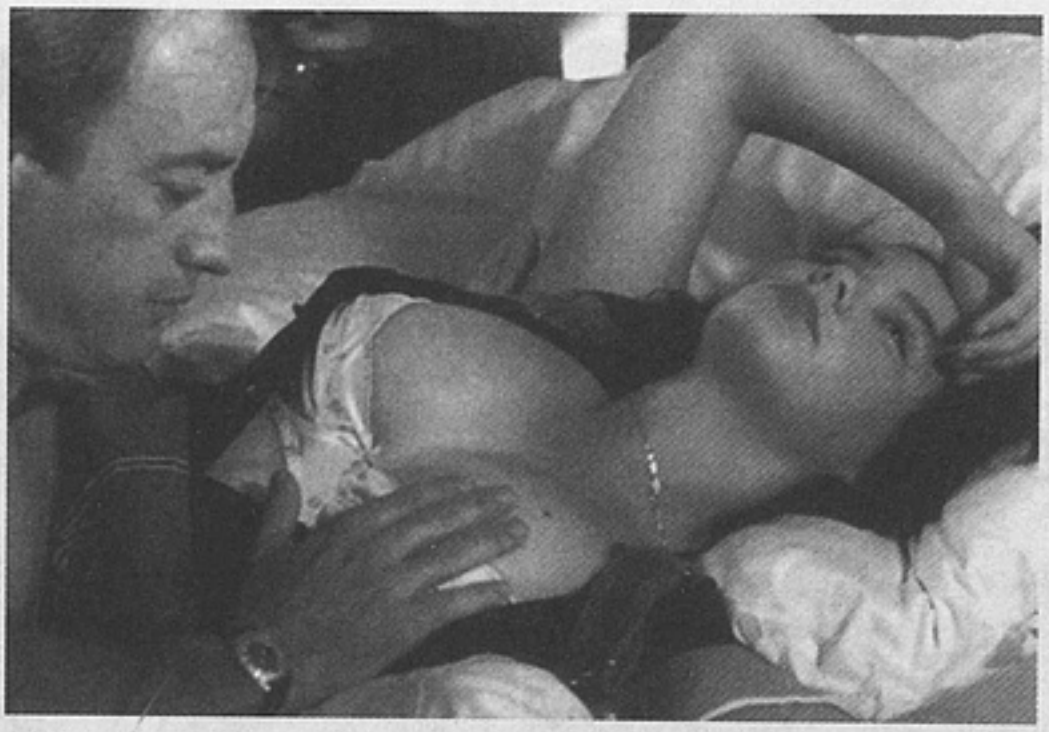
Многие фильмы Брейа устроены как женский фантазм. «Секс, секс, ничего, кроме секса», — тараторят героини Брейа. В ее населенном мужчинами мире мужское — фрак, наброшенный на пустоту. Герои — призраки самцов, пародийные тени, воинственные и меланхоличные, но непременно униженные в своей маскулинности. Их речь (как в «Порнократии») то и дело перепоручается автору. Их мачизм конструируется по законам воображения. Голубоглазый плейбой из «Настоящей девчонки» демонстративно вожделеет дочку патрона, чтобы демонстративно ею пренебречь. Бойфренд Мари из «Романса» разыгрывает индифферентность, предпочитая девушке книгу. Брейа культивирует это мужское как «вешалку» для банализированных идеалов. Герои «Романса» и «Порнократии» с отвращением созерцают женские гениталии («Вагина женщины слишком податлива», — восклицает персонаж Сиффреди). Мужское переживает утонченный анаморфоз, оно все еще властное, доминирующее и при этом неполноценное. Зачем оно существует в этом пораженческом ракурсе? А затем, чтобы установить его несовершенство в сюжетной и антропологической парадигме. («Секс делает мужчину человечнее», — объясняет Брейа в интервью. Похоже, даже в роли реального субъекта, а не вейнингеровского «М» мужчина для Брейа недостаточно человечен.)

«Настоящая девчонка»

В сущности, кино Брейа мало знается с реальностью, еще меньше — с правдоподобием. В ее театральной манере повествования чувствуется «задолженность» европейскому модернизму — от Бунюэля до Феллини и Пазолини. Подобно им, Брейа предпочитает язык символов и абстракций. «Настоящая девчонка» устроена как грезы наяву. Реальность здесь — липкая лента для мух в мещанском «семейном гнезде» — метафора «сельской идио-

тии», тупой неподвижности, от которой «бежит» воображение юной Алисы. (Любопытно, что даже эта «сознательная» метафора предельно двусмысленна. В одном из кадров липкая лента эротизируется — хоботки насекомых лобзают медовые соты, совершая скромный обряд любви.) Финал фильма «За мою сестру» — буквальная трансгрессия из весьма условной реальности в хоррор, где маньяк, словно падший ангел, приземляется на капот семейного автомобиля. «Порнократия» в своем напыщенно романтическом антураже — это фантазия героини на тему активного и пассивного: активный мужчина не может (тут ирония инструментов) достигнуть пассивной женщины. Переспав с героиней и сбросив ее со скалы (то есть исполнив танатологический обряд по законам воображения героини), Рокко Сиффреди меланхолически грустит у стойки бара — он унижен, потому что использован.

Брейа демонстрирует один из самых герметичных стилей в истории кино. Ее излюбленная тактика — срифмовать психологическое пространство с пространством географическим. Так, море и солнечный пляж дублируются в декорации отельного номера в фильме «36-й размер для девочек», «запирая» героиню в ее истерике.



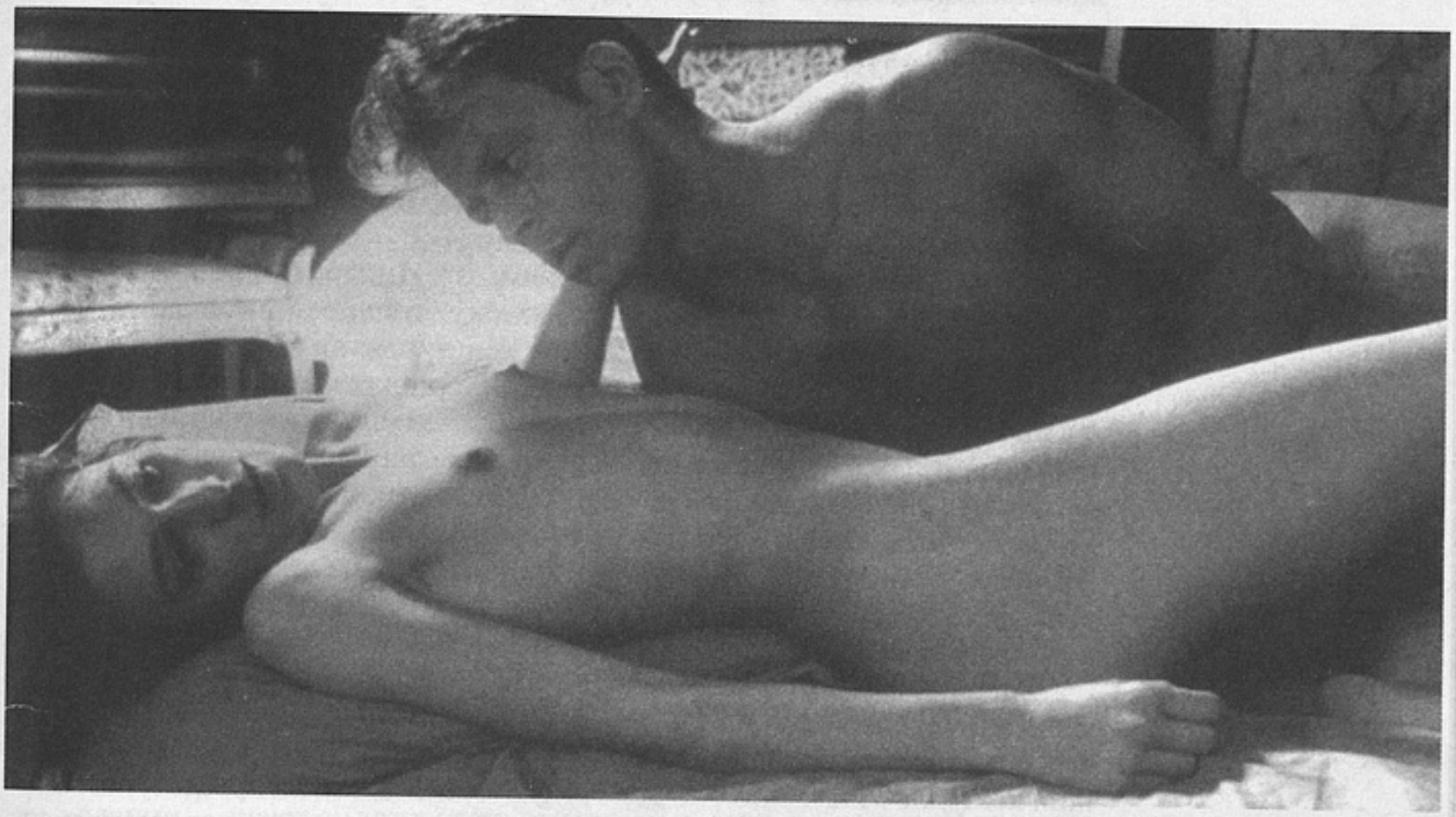
«36 размер для девочек»

Любопытно, как символический контекст — с его типажностью, с «М» и «Ж», сконструированными по законам (архаического, в сущности!) властного дискурса, — вступает в контрданс с «рефлексивностью», с амбицией обнаружить «настоящее» женское за парадом искусственных миражей. Интересно, как, сражаясь с табу и стереотипами, Брейа самозабвенно им служит, рифмуя женское со смутной, невротической Вещью, лакановским Ничто. Символизируя пустоту («Пусть Потрошитель растерзал бы меня, тогда он бы увидел, что женщина — это всего лишь кусок мяса» — слова из «Романса X»), Брейа разряжает эффект таинственности. И тут же патетически настаивает на недоступности Другого. Это бесконечное contradicto in adjecto — «письмо как исследование» и «роль как стереотип» — создает короткое замыкание в картинах Брейа. Либо одно, либо другое. Либо рефлексия, либо патетика.

Однако Брейа — «только кинематографист», «всего лишь кинематографист». Визуальность режиссера заворожена мифом о Женщине, которая всегда желает, «следуя природе», и, в сущности, равнодушна к женщине настоящей, не видит ее. Скорее, романтик, чем философ (ничто так не смешит, как «умная» речь ее героинь, вроде: «Это, как в метафизике: чем больше член, тем меньше меня»), Брейа культивирует различия. Секс и любовь никогда не сойдутся на просторах ее картин. Первое слишком возвышенно, второе слишком материально. Именно так — и это не парадокс. Брезгующее нюансами письмо Брейа требует для своих героинь секса как ритуального причащения, евангелической жертвы (сцены «распятия» недвусмысленно появляются в «Порнократии» и «Романсе»). Отказ от него мотивируется расчетом, патриархальным мифом о девственности. «Если я потеряю невинность, что я приобрету взамен?» — спрашивает себя героиня фильма «За мою сестру», красавица Елена, влюбившись в молодого итальянского сту-

дента. Худенькая Елена — воплощение меркантильности, ску́чной арифметики рассудка. Маленькая буржуазка то и дело ограничивает себя: мало ест, следит за фигурой и с отвращением наблюдает за толстухой сестрой, жадно уплетающей бутерброды. Влюбившись, она оттягивает момент обладания, требует от друга «мифологии» чувств, любви-как-истории.

Ее некрасивая сестра Анаис, наоборот, желает «чистого секса», «чтобы я ему и он мне были безразличны». Ирония в том, что желание Толстушки иметь секс без любви оборачивается изнасилованием. Чистый секс оказывается сексом с маньяком, незадолго до этого убившим ее мать и сестру. Вот уж кто не вовлечен в «меркантильный» любовный обмен. Любопытен здесь авторский комментарий, в котором Толстушка названа подлинной героиней картины. «Анаис — настоящая гедонистка, она по-настоящему живет и потому выживает», — говорит режиссер. В финале Толстушка отречется от изнасилования. Действительно, можно ли изнасиловать ту, для которой сексуальность желанна? В мире сплошного наслаждения нет места насилию. И, продолжая логику текста, там, где высшим наслаждением становится секс, нет ценностей, ради которых им можно пожертвовать...



«Романс»

Феноменальная абстрактность картин Брейа не может не удивлять зрителя, убежденного в том, что он имеет дело с письмом критическим. «Секс для меня предмет рефлексии», — не устает повторять Брейа. Но рефлексивность, как известно, не выносит патетики и требует частностей, а не образа, отстранения, а не «сцены».

Любое «мышление образами» идеологично и «выносит» реальность за скобки. В качестве далековатой, но значимой аналогии к картинам Брейа (корректнее, к их идеологии, странно контрастирующей с визуальностью) подошел бы дамский роман, который, собственно, и берется как «примитивный каркас» ее маленьких пьес. Разница в том, что вместо болонок и шелковых будуаров у Брейа стерильные комнаты — операционные, а вместо куртуазных объятий пресловутая гинекология, «боли и бели». Мужчины в «розовых сериях» относятся к женщинам самозабвенно, мужчины Брейа вожделенно их презирают. Происходит перемена знака: от мелодраматичности к равнодушию.

## 2

**Секс для меня не объект, а предмет.**
***Из интервью Катрин Брейа***

Что имеется в виду, когда секс на экране перестает быть объектом? То, что показываемое неэротично? Но где границы самой эротичности? Или, может быть, речь идет о способе повествования, в отказе от всякого обольщения зрительского воображения, свойственного голливудскому кинематографу?

На поверхностный взгляд в большинстве фильмов Брейа[1] царит эротическая аскеза. В них нет смакования тайны, рассказа с его «флиртом», «ухаживаниями», трехактными композициями. Порнографическая сцена происходит на пятой минуте, разрушая классическое ожидание. Здесь нет никакого «в дальнейшем», ни катарсиса, ни «горизонта». Зрителю «Порнократии», «Романса» остается наблюдать долгий и утомительный секс, снятый «деревянно» и буднично, на лишенных эротичности планах — среднем, где «все показано», и крупном, где гениталии отрываются от субъекта, чтобы стать отдельным ландшафтом. Кадр «Порнократии» деловито стерилен, порнозвезда меланхолически совокупляется с телом Марии Казар. Оба произносят долгие диалоги, сохраняя аполлоническое спокойствие, подобно либертенам де Сада.

Говоря, что «секс для меня не объект, а предмет», Брейа, разумеется, метит в тех, кто ее называет порнографом. С точки зрения порнокинематографа — с его равнодушием к эстетизму, с его набором стандартизованных ракурсов-поз — любой фильм Брейа непорнографичен. Однако он любопытно смыкается с порнографией в двух моментах: механической сексуальности и в соотношении речи и взгляда.

Сравнивая собственные порносцены с «Империей чувств» Осимы, Брейа словно отвечает своим оппонентам: все, что имеет отношение к человеческим чувствам, пристойно. Между тем чувствительность не является добродетелью персонажей «Романса» и «Порнократии». Героини Амиры Казар и Каролин Дюсе — машины желания, сексуальные маски, заставляющие вспомнить о мифологических vagina dentata. Брейа словно форсирует их апатию, настаивая на безучастной пассивности, случайном партнерстве. Для того чтобы заняться сексом, персонажам почти не нужна предыстория. Экспозиции столь искусственны — девушка идет на дискотеку, где режет вены, и приглашает мужчину взглянуть на него за деньги, — что нередко напоминают порнопрелюдии, разыгранные «для отвода глаз».

Еще любопытнее в фильмах Брейа принцип формирования порнографичного взгляда, возникающего из сочетании мизансцены и речи. В сущности, визуальность Брейа далеко не тенденциозна: ни Рокко Сиффреди, пьющий коктейль из тампакса, ни развернутые гениталии, ни пресловутая гинекология не тревожат зрительский взгляд. Камера предельно деперсонализирована, равнодушна, статична. Она не смакует происходящее, просто дает ему быть. Но эту ничейную землю, где все равно самому себе, разрушает речь героини за кадром. Речь наделяет изображение цензурой. (Той же самой цензурой взгляда, что дана в ощущении каждому зрителю порно.) Голос Брейа, ровный, мерный, как заклинание, занят тем, что культивирует предрассудок. Этот голос — обвинительный приговор. Именно он, присоединяясь к изображенному на экране, сообщает зрителю о том, что перед ним — непристойное. Именно он говорит, что видимое (мятый презерватив, окровавленный тампон) скандально. Брейа не устает подчеркивать: «Цензура — необходимый элемент в моих лентах». Отмени она эту «речь в контрапункт», ее фильм стал бы напоминать экспериментальные и, в общем, незрительские ленты Шанталь Акерман, режиссера, предпринявшего еще в начале 70-х аналогичный Брейа эксперимент адаптации интимного в кинематографический обиход и решавшего похожие стратегические задачи («секс как предмет»).

---

[1] Исключение составляет «Настоящая девчонка» — первый и лучший фильм Брейа, где закадровый голос режиссера не выполнял роль цензуры.

В фильме Акерман «Я, ты, он, она», снятом на два года раньше «Настоящей девчонки», Женское предельно амбивалентно. Оно и объект (сама Акерман играет здесь главную роль), не тяготящийся своей объектностью, и субъект — режиссер, стоящий за камерой. Ее героиня то расхаживает по дому, совершая перечень обыденных, «неинтересных» кинематоргафу жестов (переставляет мебель, пишет письмо возлюбленному), то отправляется на попутке к подруге, по дороге «обслуживая» водителя грузовика, то занимается сексом с девушкой.

Камера Акерман работает мягко и без форсажа, она либо идет за героями, вглядывается в лица, но чаще стоит неподвижно, регистрируя все, что попадает в поле ее объектива. Женское в ее фильмах динамично, поливалентно, гетеросексуально и гомосексуально. Характерный голос за кадром дублирует изображение, либо повторяя происходящее в кадре, либо деликатно остраняется, как в лесбийской сцене, слишком буквальной, чтобы стерпеть тавтологию. «Буквальное» — важное слово для Акерман, чьи «экспериментальные» кинотексты избегают романтизации и метафор. Они максимально «посредственны», безобразны и — в своей сугубой будничности — изгоняют всякую идеологию, выражающую непристойность. Ее холодные и отрешенные картины отказываются манипулировать зрителем. Они позволяют ему только «видеть».

Брейа, напротив, предпочитает управлять зрительским вниманием с помощью выразительных, поэтических образов и клише. В ее текстах постоянно присутствует «словно». Героини — это «словно она сама»: худые брюнетки, недвусмысленно напоминающие автора. Амира Казар и Каролин Дюсе — подобия, альтер-эго (чьи тела, в свою очередь, замещают дублерши), а также цепь баррикад на пути к главной любовной сцене. Сцене между режиссером и публикой. Подобно тому как героине «Узкого пролива», чтобы соблазнить случайного спутника, нужна история о жестоком муже, режиссеру «Романса» необходима цепь опосредований, чтобы «отдаться» зрителю.

Кинематограф Брейа — это, конечно, никакое не остранение сексуальности, не рефлексия, не беспристрастность в демонстрации женского. Она относится к той категории режиссеров, чьи рука и разум работают в странном диссонансе, «словно» «не видят» друг друга. Ее кинематограф — это, скорее, возведение крепостных стен, культивация предрассудка. Требуя от своих зрителей принять непристойное за «нормальное», «обыденное» или увидеть ханжество в бритых подмышках, Брейа фактически провозглашает сексуальность до закона: надо лишь распознать ее саму по себе, отринув «глупые правила цивилизованности». Но ирония тут в том, что никакой сексуальности до закона не существует, что сексуальность производится властью (М.Фуко), и об этом помимо авторской воли проговариваются ленты Брейа. Тела ее героинь — вечно желающие и вечно фрустрированные в своем желании — знают об авторитете закона. Тело Амиры Казар в «Порнократии», освобожденное равнодушной камерой от приватности, заново отправляется в эту приватность с помощью «виновной, оскорбляющей» речи. «Будничные жесты» Брейа (кровавый тампон, дилдо, простыня со следами спермы) не выносят будничности, перерастают себя, превращаясь в образы «непристойного». Романтически бурлящее море, красное покрывало, торжественно открывающее «цикл крови « в «Порнократии», успешно «похищают зрителя», манипулируют им, срабатывают, как нелюбимые режиссером «коды соблазнения», аналогичные классическим голливудским уловкам письма с его «партиципацией тела» и удалением камеры от героев. Так в действие вступают те самые механизмы соблазнения, с которыми сражается автор — критик секса-спектакля.

«Порнографии не существует, — говорит Брейа. — Это лишь способ, которым мы снимаем. Непристойность — мужская фантазия, культивирующая запрет на демонстрацию женского наслаждения и «разбирающая» тело на части».

Оказывается, есть столько способов сохранить непристойное... «Женский», насквозь фантазийный кинематограф Брейа красноречиво демонстрирует именно это.

ЛИНДА РУТ УИЛЬЯМС

# В Америке (Буша) секса нет

«Турецкие сладости», режиссер Пауп Верхувен

Брайан Де Пальма, Паул Верхувен, Уильям Фридкин и другие больше не делают эротические триллеры: в Голливуде теперь не снимают секс так, как прежде. Всю киноиндустрию, особенно после воцарения Джорджа Буша в январе 2001 года, поразил ползучий пуританизм, эротику вытеснили с экранов вместе с целой серией других тем. Клинтоновской Америки, дружившей с Голливудом, где расцветали (а по мнению других — загнивали) сексуальные цветы, больше нет. В сенсационном автобиографическом эссе Джо Эстерхаза «Американская рапсодия» (2000) сексуально несдержанный Клинтон изображен фанатом эротического триллера, того самого жанра, который помог создать Эстерхаз. «Основной инстинкт», «Стриптизерши», «Щепка», «Джейд», «Танец-вспышка», «Зазубренный край», я знаю, вы их все посмотрели...» — пишет драматург. Этот труд можно воспринимать и как любовное послание бывшему президенту, и как критическое эссе о нем. «Если у этих фильмов существует костяк поклонников, я знаю, вы среди них — наиболее искренний и верный... Вам место в Голливуде... Все здесь так и источает секс из своих целлулоидных пор».

Это было в 2000 году, теперь — не то. Сегодня взрослые фильмы для взрослой аудитории (в отличие от порнографических) вымирают. Картины, содержащие такие же любовные сцены, как те, о которых говорит Эстерхаз, в Великобритании помечаются ограничительным сертификатом «После 18». 27 процентов фильмов, выпущенных в 1990 году, получили этот сертифи-

кат, через десять лет эта цифра упала до 21 процента, а по имеющимся на 2003 год данным их лишь 10. Поскольку в 2000 году британская киноцензура провела либерализацию своих норм, откровенные кадры теперь считаются уместными в «серьезном» контексте, в первую очередь это относится к европейским авторским фильмам вроде «Романса» Катрин Брейа, «Поцелуй меня» Виржини Депант или работ Гаспара Ноэ. Но если Европа движется в одном направлении, то Голливуд — в противоположном. Здесь постельные сцены стали редкостью, секс в полностью обнаженном виде встречается еще реже, а сцен, где происходит что-то щекочуще откровенное, необычное, вообще почти не увидишь. Студии—мэйджоры ориентируются на доходный подростковый рынок и отказываются производить фильмы категории «после 17», так что даже зарубежный артхаус, вроде «По живому» Джейн Кэмпион или «Мечтателей» Бернардо Бертолуччи, демонстрируется с купюрами. Что же изменилось с приходом XXI века?

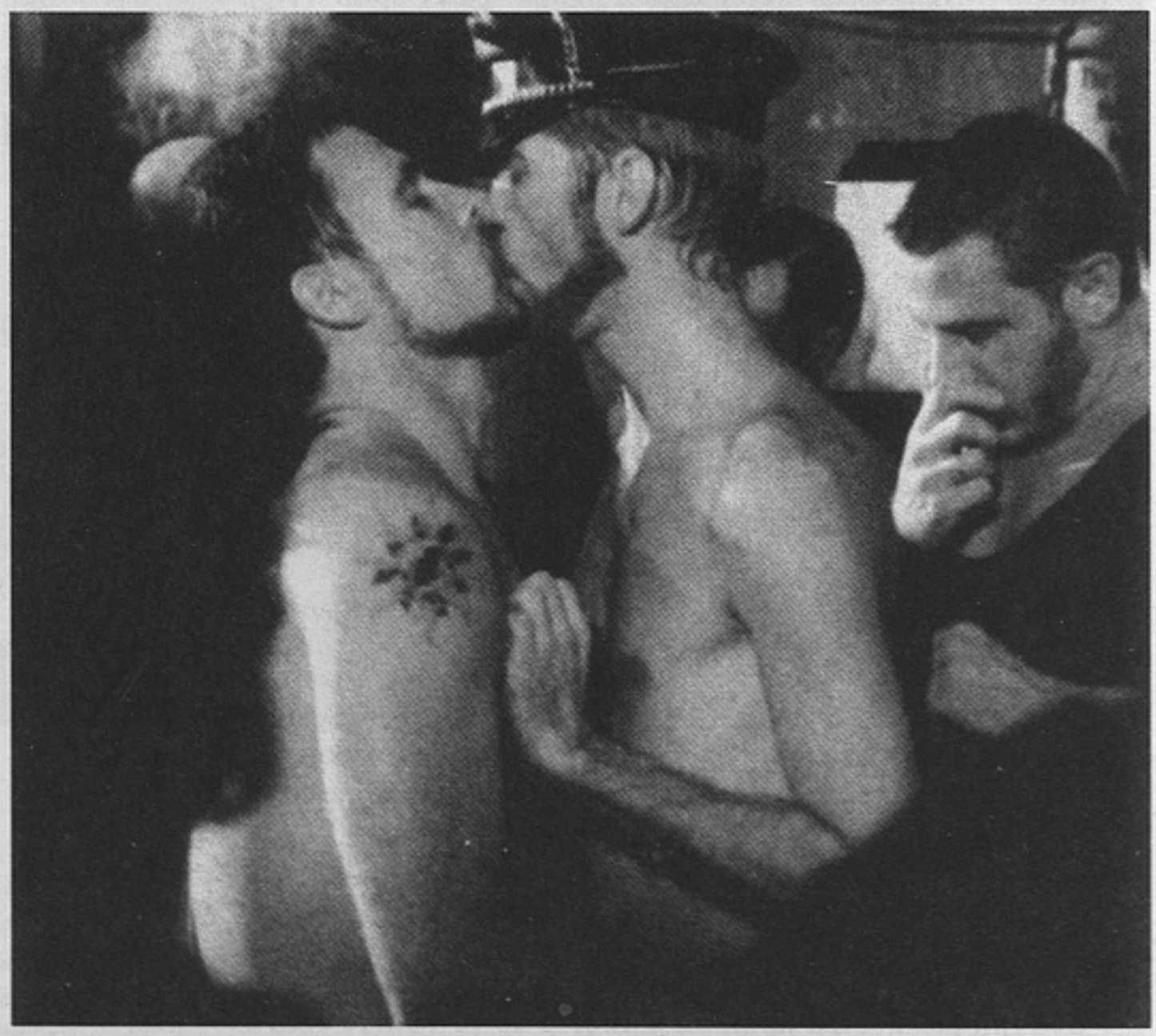
Один из ответов — к власти пришел Джордж Буш. Я недавно беседовала с тремя режиссерами, снимающими фильмы категории «А», о том, возможно ли сегодня работать интересно, провокативно, откровенно в современном американском мейнстриме. У всех моих собеседников накопился любопытный опыт работы в сфере откровенного кино. «Поиск партнера» (1980) Уильяма Фридкина, «Одетый для убийства» (1980) Брайана Де Пальмы, «Основной инстинкт» (1992) и «Стриптизерши» (1995) Паула Верхувена — все эти картины внесли свой вклад в расширение границ дозволенного на американском экране. Однако сегодня Фридкин ставит профессиональные и вполне «безопасные» фильмы вроде «Правил ближнего боя» (2000) и «Преследуемого» (2003). Последняя лента Де Пальмы, новаторский эротический триллер «Роковая женщина» (2002), провалилась в прокате, а в Великобритании вышла сразу на видео. Верхувен утверждает, что из его последнего голливудского фильма «Человек-невидимка» (2000) сделали консервативную, полную спецэффектов картину, вырезали намеренно оскорбительную сцену изнасилования, а одиозного главного героя превратили в более привлекательного для мейнстрима. «Ниша закрылась, — говорит он. — И надо учитывать, что дело не во мне, а в обществе. Америка с самого начала была пуританской страной, и здесь я всегда сталкивался с большими проблемами, чем в Европе, но теперь, когда к власти пришло фундаменталистское правое правительство, стало еще хуже. Эшкрофт — фундаменталист, Буш — новообращенный, и, по-моему, все они полагают, что Бог на их стороне. А Бог не занимается любовью, вот и нам не надо — таково их кредо. Я не сомневаюсь, — продолжает Верхувен, — что Брайан Де Пальма и Уильям Фридкин оказались в такой же ситуации. Мы все примерно одного возраста и по-прежнему, наверное, хотим сделать интересный, хороший фильм. Мы все еще надеемся, что кино — это искусство. Я-то уж точно пошел в кино, потому что считал его искусством. Но верить в это становится все труднее».

Все три режиссера пришли в кино в 60-е, а составили себе имя в 70-е. «Изгоняющий дьявола» (1973) Фридкина переориентировал целое направление в кино, открыл новые возможности жанра фильмов ужасов, а его скандальный «Французский связной» (1971) добавил полицейскому триллеру европейской остроты. Вслед за «Одетым для убийства» Де Пальма снял «Лицо со шрамом» (1983) и «Тело-двойник» (1984), в обоих «проблемных фильмах» содержались беспрецедентные сцены, показывающее якобы ничем не оправданное насилие, употребление наркотиков или извращения. Голландский послужной список Верхувена пестрит крайне откровенными сценами секса и насилия, а его американские фильмы во многих отношениях переосмыслили существующие жанры.

Имена Фридкина и Де Пальмы часто ассоциируются с так называемой голливудской «новой волной» — периодом между 1967 и 1975 годами, когда под влиянием французской nouvelle vague открылось множество художественных возможностей для дерзкого исследования сексуальных и острых политических тем. Этот период, когда шокирующие кинематографические фор-

мы привлекали широкую новую аудиторию, а ленты категории «X» получали «Оскар» за лучший фильм, недавно стал предметом интереса историков, последовала серия публикаций, и вышло, по крайней мере, три документальных фильма на эту тему: «Ребенок остается в картине» Нанетт Берштейн и Бретта Моргена, где рассказывается о том, каким странным излишествам предавался известный в 70-е годы продюсер Роберт Эванс; «Десятилетие под влиянием» Теда Демме и Ричарда Лагравенеза и «Беспечные ездоки и бешеные быки» Кеннета Баузера по мотивам одноименной книги Питера Бискинда.

Как же теперь режиссеры видят свою работу, начатую в более либеральные 70-е годы, как воспринимают картины, которые так провокационно давили на самые чувствительные сексуальные кнопки зрителей мейнстрима? Только Фридкин признает, что снимал секс: «В «Поиске партнера» показано все, по крайней мере, насколько это возможно. При этом сорок минут остались на полу в монтажной. Большая часть действия происходит в клубах, нам удалось запечатлеть наиболее красноречивые эпизоды из того, что



«Поиск партнера», режиссер Уильям Фридкин

там происходило. И все это не постановочные кадры». Для режиссера показ секса нужен был, «чтобы проверить, сойдет ли мне с рук то, что большинству с рук не сходит; мне хотелось узнать, насколько далеко можно зайти». В ответ на требование цензора сделать значительные купюры в фильме Фридкин наполнил «Поиск партнера» жесткими гомосексуальными намеками, которые и сегодня уцелели в некоторых копиях. «Я снимал все это, потому что у меня тогда была такая возможность, — говорит он. — Ребята были готовы заниматься чем угодно. У них не было никаких комплексов».

Я поинтересовалась у Фридкина и Верхувена, хотелось ли им, чтобы сексуальные сцены в их картинах вызывали возбуждение у зрителей, или же возбуждение — лишь показатель того, что сцена удалась? «Я бы не стал так говорить об «Основном инстинкте» в целом, — рассуждает Верхувен, — но это совершенно верно в отношении двух больших сцен. Мы снимали длинную сцену между Шэрон Стоун и Майклом Дугласом, которая длится мину-

ты три-четыре, в течение трех дней, причем актеры были полностью обнажены». Верхувен говорит о сексе на экране с жаром миссионера. «Я всегда стремился снять квинтэссенцию сексуальной сцены. Начнем с того, что секс мне нравится, я его большой поклонник. Я испытываю потребность поделиться этим чувством и показать что-то такое, что, может быть, заставит людей по-другому взглянуть на секс. Именно на сексуальные игры, а не просто «ах, ах, ах» и как бы побыстрее начать и кончить. Мне хочется снять так, чтобы вместо этого самого «а-а-а-а-ах» люди смеялись, от счастья, когда кончают. У Фридкина более мрачный взгляд на постельные сцены. «Они скорее в стиле Босха. Они эротичны лишь постольку, поскольку ужасают зрителя и представляют угрозу для персонажей и, возможно, аудитории. Мрачная фантазия — вот что мне интересно», — признается режиссер.

«Роковая женщина», режиссер Брайан Де Пальма

В книге «Порнокопия: порнография, секстехнология и желание» Лоренс О'Тул писал: «Некогда сюжет играл роль алиби для порнографии». Всем трем режиссерам триллер помогает узаконить секс, доведенный до предела откровенности. В «Теле-двойнике» Де Пальмы предлогом для включения откровенного порнографического «фильма в фильме» служит таинственное убийство. Сопоставляя ограничения, которые были наложены на его фильм «Джейд» 1995 года, со свободой, которой пользовался Бунюэль, работая над «Дневной красавицей» (1967), Фридкин замечает: «Джейда» пришлось замаскировать под криминальную мелодраму, оставив тайную жизнь женщины на заднем плане. В Америке фильм нельзя было бы сделать, будь он исследованием женской сексуальности в чистом виде».

Верхувен, в свою очередь, утверждает, что снять героя и героиню обнаженными в большой сцене из «Основного инстинкта» «стало возможно только потому, что это сцена из триллера. Жанр оправдывает такую жесткую правду поведения персонажей. Это одна из моих любимых любовных сцен, потому что в ней мы показали, как люди действительно ведут себя в постели — без всякой лишней ерунды. Мне хотелось снять интим интересно, не используя затемнения и применяя жесткий монтаж. Сцена состоит из четырех частей. В первой он овладевает ею орально. Потом она овладевает им. Потом они занимаются этим вместе. Потом она связывает его и, возможно, собирается убить. Четыре части, как в симфонии».

Но секс на экране может вызвать возбуждение и совсем другого рода. Феминистки протестовали против «Турецких сладостей» (1973) Верхувена и «Одетого для убийства» Де Пальмы, выражали негодование по поводу таких фильмов, как «Преступления страсти» (1984) Кена Рассела. Феминизм 80-х не видел разницы между сексом в мейнстримовском кинематографе и порножурналами типа Snuff или Hustler. «Поиск партнера» и «Основной инстинкт» вызвали возмущение и в среде геев, ведь убийцами в обоих фильмах ока-

«Джейд», режиссер Уильям Фридкин

зываются гомосексуалисты. Конечно же, протест разных общественных групп не вредит ни режиссерам, ни кассовым сборам — так уж пусть лучше фильм превратится в объект поношения, чем не будет снят вообще. С приходом к власти Буша и началом «санитарной обработки» кинематографа общественный протест и зрительское возмущение оказались излишними: кино, вызывающее протест, вообще не делается. Пожалуй, единственный дискуссионный материал, который еще может просочиться на широкий экран в современной Америке, — это проблемы религиозные: так, за «Последнее искушение Христа» (1988) Мартин Скорсезе был обвинен в богохульстве. Фридкин вспоминает, что негодующая общественность «мешала зрителям входить в кинотеатры. На лужайке перед студией «Юниверсл» собрались десять тысяч человек, они жгли костры».

Нынешнее наступление на секс — симптом более глобального ужесточения климата в стране и сокращения возможностей для искусства, что вынуждает Верхувена, Де Пальму и Фридкина рассматривать свою дальнейшую работу в пессимистическом свете. Несмотря на то что сейчас они трудятся как наемные рабочие, все трое по-прежнему причисляют себя к «независимым», к «сердитым молодым людям». С точки зрения Верхувена, «единственное приемлемое поведение — это провокационность по отношению ко всем, кто тебя полюбит: то есть когда надо говорить: «Я сделаю в точности то, чего вы от меня не ждете». Де Пальма так же ясно заявляет: «...Всю жизнь плыл против течения. Мне это не мешает. Трудно ли это? Неприятно ли? Да уж. Но человек должен делать то, что представляется ему правильным, и если все говорят, что ты сошел с ума, придется это как-то пережить и надеяться, что удастся продолжить работу». Фридкин рассказывает, как его порадовало, что «Поиск партнера» «затронул что-то такое в душах зрителей, что вызвало у них неприязнь, даже омерзение. Сильные эмоции — это великолепно. К решению снимать кино меня привела мысль, что фильмы могут изменить человечество, показать самые разные аспекты, порой скрытые особенности нашей внутренней жизни, — с сожалением констатирует Фридкин. — Сегодня это почти невозможно. — Лишь в редких случаях той или иной картине удается проскользнуть мимо «радара». Хорошего кино уже не хотят ни зрители, ни молодые кинематографисты, американский фильм почти полностью попал под влияние фэнтези. Книжки комиксов да видеоигры — вот что пользуется спросом». Де Пальма соглашается: «Темы, которые наводнили сегодня американские мультиплексы, меня совершенно не интересуют. Мне за шестьдесят, и то, с кем я пересплю в эту пятницу, не является первейшей заботой моей жизни». Верхувен открыто и громко заявляет, что в Голливуде мало проблемных фильмов и напрочь отсутствует смелость в показе секса: «До чего же мне надоело шаблонное мышление, отсутствие ценностей, связи с жизнью».

Де Пальма отмечает, что в Европе все еще снимается проблемное кино: «Я смотрю много французских картин, потому что они затрагивают «взрослые» темы. В Америке у любой актрисы в возрасте — вроде Шарлотты Рэмплинг — возникнет куча проблем, если она попробует получить даже маленькую роль бабушки. А во французском кино она играет главные роли, где в центре историй — ее персонаж, личность со своим характером. И эти фильмы интересны». Хотя Де Пальма все еще живет в Нью-Йорке, он теперь снимает американские фильмы за пределами США. «Мне нравится снимать в разных местах. Я живу в Америке в эпоху, когда страна избрала путь полной изоляции, для нее характерны не только отсутствие интереса к тому, что происходит в мире, но даже антагонизм ко всему, что расположено за ее пределами». Холодный прием, оказанный «Роковой женщине», частично объясняется ее европейским фоном: «Это двусмысленная экзистенциальная черная притча, похожая на сновидение, действие которой происходит в Париже. Вот все поначалу и решили, что это иностранный фильм. Окончательно запутало публику наличие субтитров. Сегодня субтитры в фильме равносильны его кассовой смерти».

Если Де Пальма — американец за границей, то Верхувен видит себя как «европейский режиссер, пытающийся быть американцем». Неизменный интерес к параллельным реальностям он объясняет своим экс-патриотизмом: «Мне было сорок восемь лет, когда я приехал в США, и то, что я жил в мире, который в определенной степени был для меня чужим, заставило меня задуматься над относительностью понятия «правда». Смысловая неопределенность, двусмысленность обычно отвергается и американскими студиями, и зрителями. «Я уверен, — говорит режиссер, — что если бы мы провели тест-просмотры «Основного инстинкта», зрители бы сказали, что финал непонятен, слишком неоднозначен, и студия попросила бы меня прояснить дело». «Звездный десант» — последний фильм, в котором Верхувен, как он полагает, мог выступить как «оппозиционер»: «Пока я работал над ним на «Сони», менялись режимы, и в конце концов никто его толком не посмотрел. Кто-то сказал мне: «По-моему, эти флаги похожи на нацистские». Я ответил: «Да нет. У нацистов не было зелено-белых флагов». Но конечно же, флаги нацистские, и костюмы сшиты на основе нацистской формы. Это фильм о Земле, но Земля — это явно США. Мы показывали фашистскую утопию, где люди такие же, какими были жители США в прошлом году, когда слепо верили в то, что им обещали, в чем их убеждали СМИ, власти, и не видели зла. Значительная часть новостных вставок основана на событиях в Техасе. Это все мистер Джордж Буш — столько-то людей было казнено, закон пистолета, солдаты, раздающие патроны. С одной стороны, в фильме будто говорится: «Эти люди — патриоты», но в то же время такой «патриотизм» приравнивается нами к тупому фашизму. Зритель понимает, что персонажи не только герои, но еще и идиоты».

Фридкин сокрушается о вреде, нанесенном рыночной ориентацией кинематографа: «Бесконечные комитеты и комиссии следят за содержанием и требуют: «Нужно изменить вот эту линию, вставить вот это, и давайте снимем четыре финала, потому что пока мы не проверим их на зрителе, мы не поймем, хорошо ли получилось». Эту «стратегию без риска» осуждает Фрэнсис Форд Коппола, о чем говорит в своем документальном фильме: «Не может быть искусства без риска. Это все равно что сказать: «Не надо секса», а потом ждать, что появятся дети».

Так все-таки имеет ли право кто-нибудь заниматься сексом в сегодняшней пуританской и лицемерной Америке? В кино, которое всегда было ее зеркалом? Джейн Кэмпион в фильме «По живому» предполагает, что имеет. Пока остальные актрисы застегиваются на все пуговицы, Кэмпион убедила Мэг Райан раздеться; пока остальные фильмы, затрагивающие проблемы секса и сексуального насилия, опираются на недосказанность, Кэмпион все досказывает и делает зрелище предметом обсуждения. Это, однако, исключение из правил, может быть, потому что фильмы Кэмпион рассчитаны на специфический рынок, в большой степени определяемый крупными европейскими фестивалями.

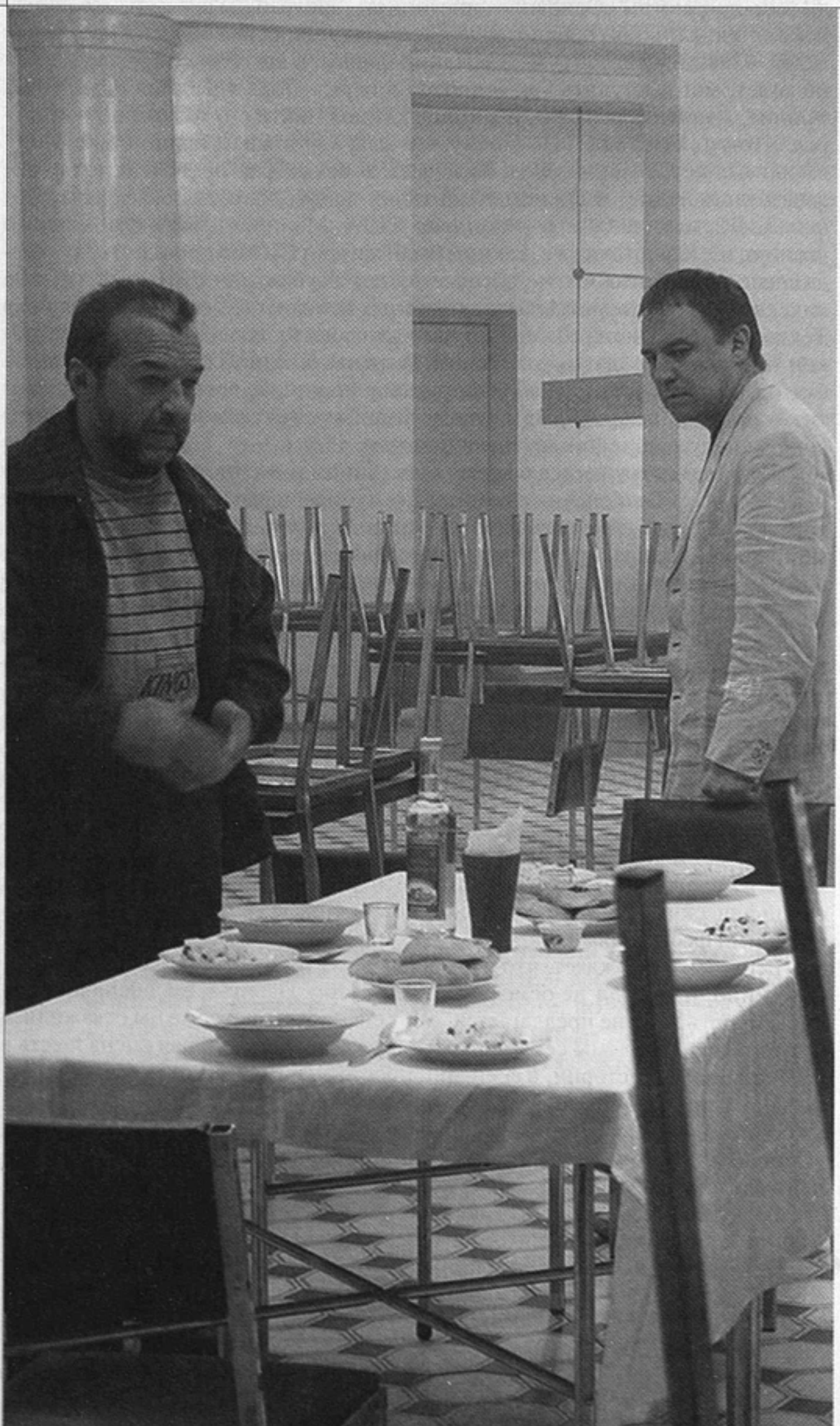
Верхувен утверждает, что все еще существует аудитория для откровенного кино, но «люди не осмеливаются об этом заявить», а в сценариях откровенность даже не предлагается. «Нет сценариев, которые бы отважились углубиться в проблемы сексуальности. Даже если постельная сцена и есть в рассказываемой истории, в сценарии просто значится: «А затем они страстно занимаются любовью», и автор переходит к следующему эпизоду. Никаких описаний. Джо Эстерхаз расписывал сцены между Шэрон и Майклом в «Основном инстинкте» на четырех-пяти страницах, и я в значительной степени следовал за его текстом. Сегодня ничего подобного не найти».

Верхувен все же верит, что все вернется на круги своя, что сексуальность в конце концов вновь появится на повестке дня Голливуда. «Но только если вместо нынешнего президента придет другой. В противном случае пройдет еще шесть лет, прежде чем мы сможем двинуться в новом направлении».

*Sight and Sound, 2004, January*

*Перевод с английского М.Теракопян*

# О П Ы Т



«Правда о щеппах»

АЛЕКСЕЙ МУРАДОВ:

# «Хочу быть честным»

**БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ МАЗУР**

**Наталья Мазур.** Минувший год в нашем кинематографе запомнился кинодебютами. Между тем начало этому явлению в некотором смысле положено твоим «Змеем». Однако ты снял уже вторую картину — «Правду о щелпах» — и, как говорится, не ударил в грязь лицом. Алексей, интересно, что происходит во внутреннем мире вчерашнего дебютанта, познавшего немалый международный успех и начинающего новый проект? Успех окрыляет или подавляет?

**Алексей Мурадов.** Мне кажется, очень важна планка, которую себе ставишь: чем она ниже, тем сложнее в будущем ее одолеть, чем выше — тем больше шансов дотянуться. Бывает, что и не дотянешься, но тем не менее сам факт стремления к тому, что выше твоего роста, заставляет работать, думать, мыслить, переживать. То есть обретать систему собственных координат. И подтверждение тому — нынешние дебюты, где, на мой взгляд, поставлены довольно высокие планки. Мне очень близка доминанта дебютных фильмов: «Мне есть что сказать, и я это говорю. Как умею». При этом все картины очень разные: «Старухи», «Коктебель», «Возвращение» и т.д. Это означает отсутствие расчета, конъюнктурной цели, что удивительно в условиях рынка. То есть желание сказать то, что кажется важным, сильнее, чем желание кассового успеха.

Ведь если говорить о призах, то самый большой приз, который у меня есть, — это возможность сделать то, что хочется и кажется необходимым сделать. Когда приступал к «Правде о щелпах», была та же самая мысль: дай Бог, чтобы была возможность сделать то, что хочу.

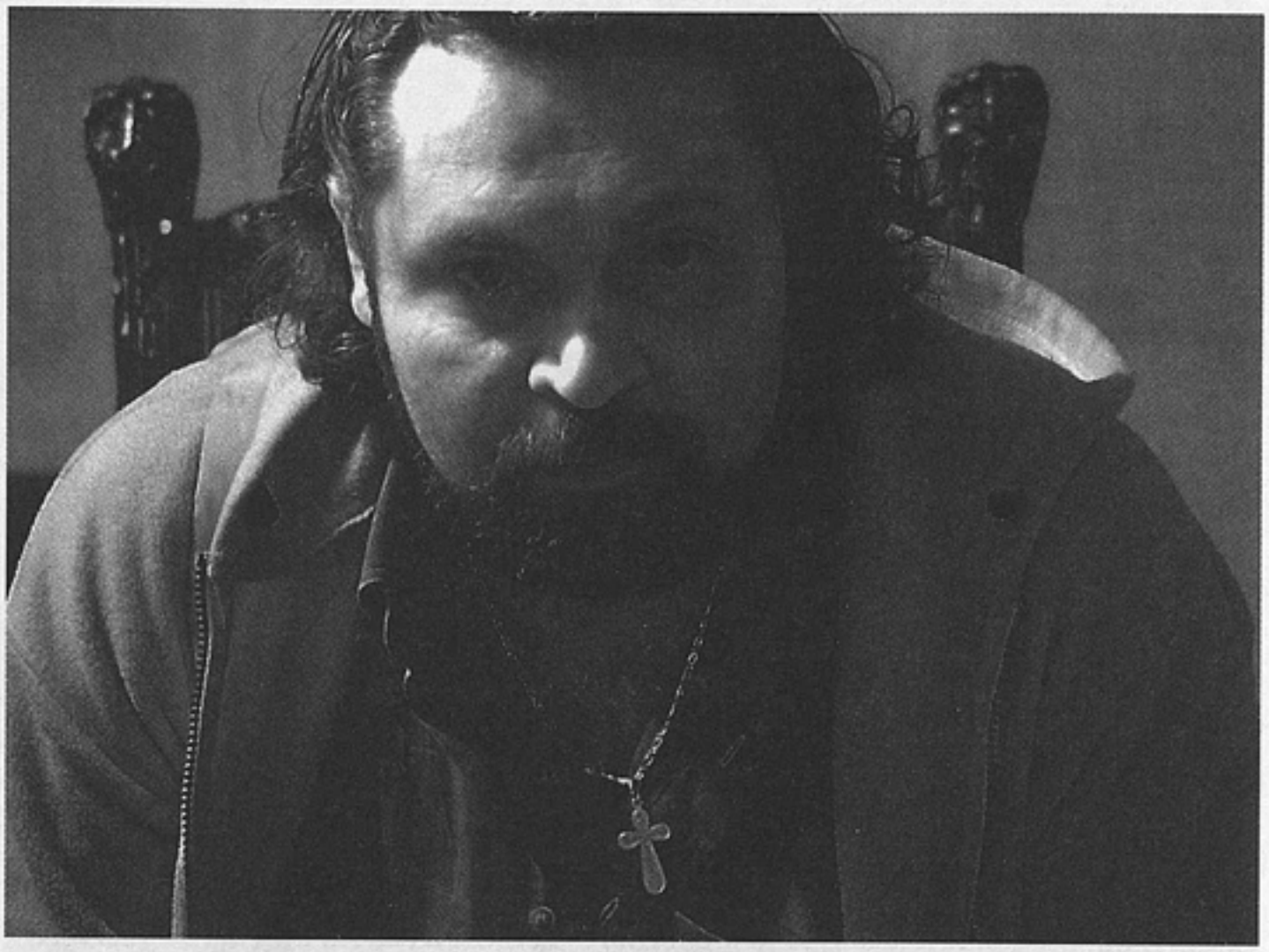
**Н.Мазур.** То есть успех не был стимулом, не добавил уверенности?

**А.Мурадов.** В общем, нет, и по простой причине: я не буду делать кино, которое не хочу делать. Я пришел в кино вполне самоопределившимся человеком, знал, чего хочу. И после «Змея» моя жизнь в кино не изменилась.

**Н.Мазур.** Как начал делать авторское кино, так и продолжаешь?

**А.Мурадов.** Я слабо себе представляю, что такое «неавторское» кино. Для меня существует четкое разделение между произведением искусства и кинопродукцией. Я окончательно понял, что это разные вещи, после того как прочел Брессона. Например, мне неинтересно то, что делает Голливуд, потому что, на мой взгляд, в этих фильмах нет авторского взгляда. Хотя многие у нас пытаются копировать голливудские приемы.

Там есть персонажи, некие куклы, которым требуется кукловод, есть высосанный из пальца сюжет, где на двенадцатой минуте должно произойти то-то и то-то, на сорок пятой — то-то, а на семидесятой... ну и так далее. Это все шоу, рассчитанное на зрителя, который хочет расслабиться, получить удовольствие, даже некую информацию, но не дай Бог, чтобы люди всерьез запереживали. А кино или то, что называется авторским кино, развивается по другим законам. Это, как книга, которую надо читать последо-



Алексей Мурадов

вательно, страницу за страницей. Задумываться, пытаться понять, что написано между строк. В голливудском продукте все по «первому плану». Авторское кино — это второй, третий, четвертый... десятый планы, до которых еще надо докопаться.

**Н.Мазур.** Если кино может быть только авторским, то что в таком случае означает понятие «жанровое кино»?

**А.Мурадов.** На самом деле все очень просто: жанр — это инструмент. Разве авторское кино не может быть смешным? Допустим, грузинские короткометражки — абсолютно авторское кино, сделанное в жанре комедии.

**Н.Мазур.** Так или иначе авторское кино — это *свой* взгляд на мир. В то же время ты не раз говорил, что не хочешь навязывать зрителю свою точку зрения, вторгаться в его личное пространство. Тебе важно или не важно, чтобы зрители разделили твою позицию?

**А.Мурадов.** Я рассказываю о том, что волнует меня. Я не просчитываю зрительскую реакцию, не программирую ее. Не умею этого делать, да мне это и неинтересно. Я не вступаю в полемику, это не входит в мою задачу. Когда пишется серьезная книга, автор, на мой взгляд, думает не о том, как ее воспримут читатели. Творческий процесс не предполагает участия третьих лиц.

**Н.Мазур.** При таком, прямо скажем, снобистском подходе — «хочу высказаться, а все остальное меня не интересует» — можно не удержать амбиции...

**А.Мурадов.** Амбиции и снобизм здесь совершенно ни при чем. Ведь можно высказаться на уровне трех копеек, которые подали бабушке, стоящей с протянутой рукой у церкви. А можно на другом уровне — разобраться, как бабушка, которая всю жизнь работала, дошла до того, что в свои семьдесят пять просит подаяние в стране, которая гарантировала ей обеспеченную старость. Смотря *как* говорить.

**Н.Мазур.** Но если ты пытаешься поделиться своими переживаниями и делаешь это с определенной степенью откровенности, может быть, кто-то принимает твою позицию и в этом смысле идет за тобой. Что тогда? Ты не берешь на себя ответственность?

**А.Мурадов.** Ответственность — замечательнейшее слово, я на самом деле часто об этом задумываюсь. И в «Змее», и в «Правде о щелпах» нет «указателя»: вот положительный герой, а вот отрицательный. Я работаю с той или иной ситуацией вне априорного определения ее нравственного «веса». Я не пытаюсь навязать зрителю собственное мнение. Какое я имею право?!

Я просто открываю проблему. Я беру на себя ответственность только в том смысле, что предлагаю людям посмотреть на то, что происходит в данной ситуации, и задуматься. Чего я добиваюсь? Хочу, чтобы зрители сами решили, кто плох, а кто хорош.

**Н.Мазур.** Ты исповедуешь поэтику достоверности — в характере изображения, в чувствах, в человеческих отношениях, в приметах времени. Однако в «Змее», например, есть вышибающий из равновесия кадр, когда закрываются дверцы грузовика и во весь экран — крупный план ступней ног мертвеца, да еще в ярком освещении. Но источника света нет в кузове машины... Потвоему, этот прием не противоречит природе достоверности?

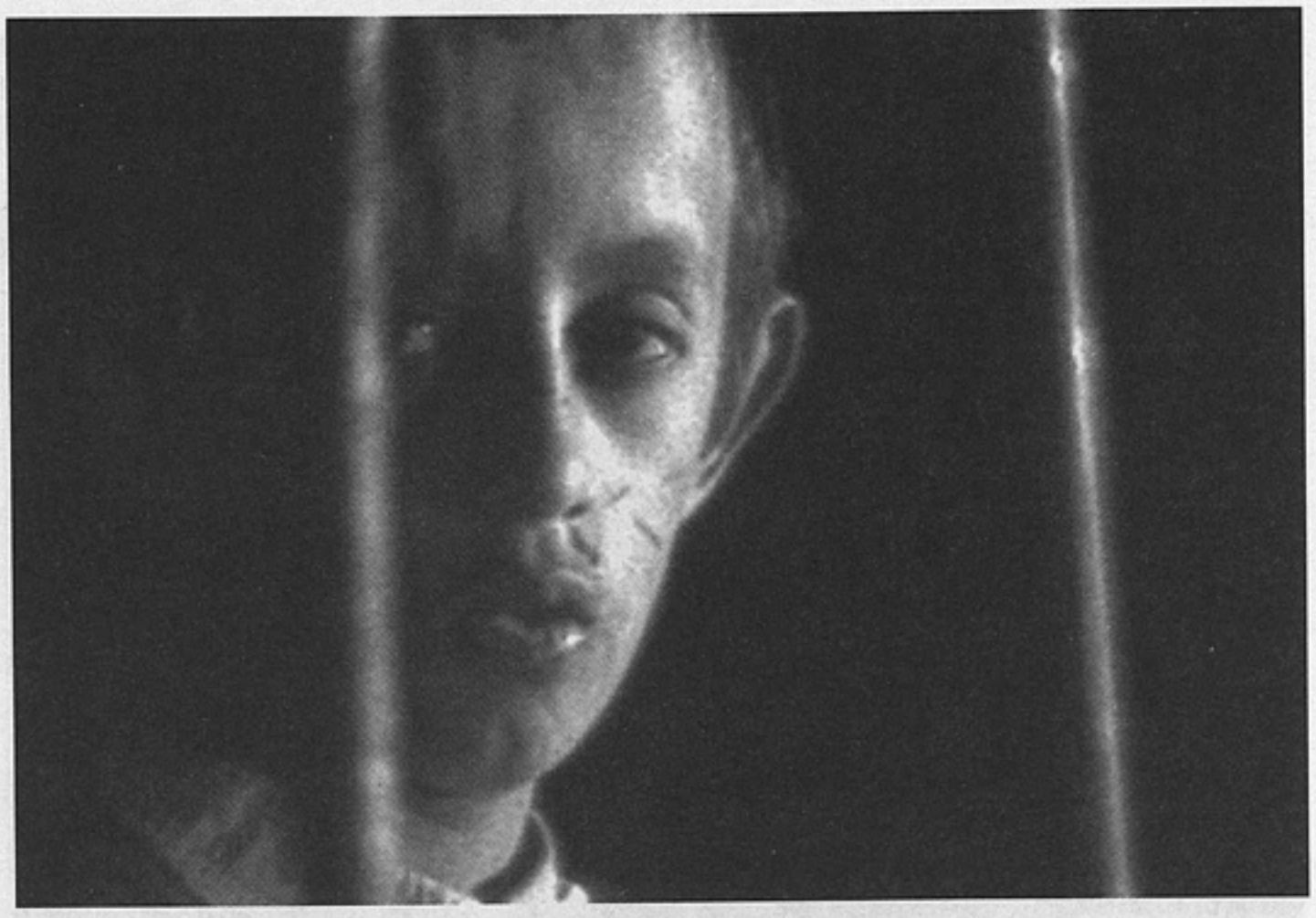
**А.Мурадов.** Хороший вопрос, попытаюсь на него ответить. По замыслу должен был быть один план с улицы, с точки зрения тех, кто после экзекуции грузит мертвое тело в кузов машины. Во всех подобных машинах наверху есть маленькая лампочка, которая освещает пространство внутри кузова. Этот кадр вылетел, и я это сделал специально. Дело в том, что голые пятки, которые вдруг начали «жить», — это все, что осталось от человека, который вот этими ногами шел по жизни и еще утром совершил последнюю прогулку из камеры смертников в зону, где смертный приговор был приведен в исполнение.

Я ведь не документальное кино снимаю, я не просто фиксирую реальность — я стараюсь осмыслить то, что снимаю. Я пытаюсь добиться, чтобы зритель моего фильма в какую-то секунду замер. Запомнившийся кадр — это зацепка, это возможность потом к нему вернуться. То есть думать о фильме после просмотра. Тогда-то и случается то, о чем я так пекусь: человек заглядывает чуть-чуть «за экран», «за сюжет». Вот что мне бесконечно важно.

**Н.Мазур.** Алексей, обычно ты — соавтор сценариев своих фильмов. В «Правде о щелпах» речь идет о твоих сверстниках. Понятно, что в фильм привнесен твой личный опыт. Другое дело «Змей» с его шокирующим реализмом. Откуда эти знания? Почему ты думаешь, что именно так все происходит в момент «исполнения наказания»?

**А.Мурадов.** Я совсем не уверен, что именно так. В нашей стране никто не знает, как все это происходит. Также неизвестно, как живут экзекуторы — так называемые «исполнители наказаний». Может быть, они вообще живут припеваючи, к примеру, в Москве? Кто знает? Я просто смоделировал ситуацию, исходя из своего человеческого опыта, из того, что чувствую, как это могло быть. В «Змее» нет практически ни одного реального кадра. Вся ситуация смоделирована, даже звук смоделирован. Допустим, соловей, который поет всю ночь, не может петь в это время суток. Но мне это было нужно, и я не думал о том, бывает так или не бывает. «Змея» я протащил через себя, че-

«Змей»



«Змей»

рез свое сердце и мозг. И за счет этого фильм получился в той или иной степени правдивым. Вот и всё.

**Н.Мазур.** Какова мера условности, которую ты допускаешь в кадре?

**А.Мурадов.** Мне надо, чтобы зритель поверил в то, что происходит на экране. Алексей Юрьевич Герман на Высших курсах нас предупреждал: если вы сняли замечательный фильм на два с половиной часа, но в нем есть хоть один кадр, где у актера мертвые глаза, то вы ничего не добились. Глаза «не в задаче» полностью перечеркнут все, что сделано, зритель за это зацепится в первую очередь. Зрителю очень сложно эмоционально включиться в фильм, он ищет всякие способы, чтобы этого не делать. Увидев фальшь, он тут же перестанет переживать, станет просто наблюдать. Понятно, в чем разница?

**Н.Мазур.** Если вернуться к дебютам, а именно к «Возвращению» и «Коктебелю», которые последовали за твоим «Змеем», то обращает на себя внимание один общий момент — доминирующая роль отца. Мать явно на втором плане. Что ты думаешь по этому поводу?

**А.Мурадов.** Меня тоже повело на эту мысль, и я пришел к странному для себя выводу. Дело в том, что в нашей стране, с ее сильной огромной духовно-религиозной традицией, именно Бог-Отец был символом веры, что повлияло на всю нашу культуру. Поэтому наша духовная деградация, наши утраты последних полутора десятков лет — это в символическом плане потеря Отца. И вот он возвращается. Возможно, это звучит пафосно, кажется притянутым за уши, но у меня такое ощущение, что здесь схвачена правда нашего духовного состояния.

**Н.Мазур.** Какова все-таки роль женщины в современном мире? Ведь в твоих «Щелпах» женщины тоже на втором плане...

**А.Мурадов.** Скажу откровенно: я женщин очень люблю.

**Н.Мазур.** Как-то не очень заметно...

**А.Мурадов.** Очень люблю, все рассказы пишу от лица женщины. У меня есть замысел сделать фильм о женщинах. Правда, никак не закончу сценарий, но надеюсь, что это скоро случится. Я не думаю, что женщина на втором плане, мне жаль, если так кажется.

**Н.Мазур.** Почему же в «Щелпах» так мало любви?..

**А.Мурадов.** Главное, что есть стремление обрести любовь и помириться с самим собой.

**Н.Мазур.** Однако никто из героев не устроил свою личную жизнь, ни у кого из них нет семьи.

**А.Мурадов.** Все не совсем так. Да, эти люди неустроенны. Но какая разница, есть семья или нет? У человека может быть семья, дом, работа, но если

он неустроен внутри себя, то эти вещи становятся формальными. Главное — найти себя. Герои «Щелпов» не могут разобраться в самих себе. Но стремление это сделать у них есть.

**Н.Мазур.** Судя по финалу, они не хотят ничего менять в своей жизни.

**А.Мурадов.** Ну, или не хотят, или не могут. Ведь они все-таки освободились от того, что было в детстве, и с тех пор их кололо, мучило. Все это необходимо пережить во взрослой жизни, без этого невозможно двигаться дальше. Мои герои, Сперанский уж точно, прошли через это.

**Н.Мазур.** У тебя был долгий путь к дебюту, накоплен немалый опыт, человеческий и творческий, и уже с этим ты пришел в кино. Так сложилось или, по-твоему, иначе нельзя?

**А.Мурадов.** Я считаю, что только так и надо начинать в кино. Если человек через себя не пропустил главные вещи, он будет делать шоу, а не кино. Только личный опыт дает право говорить от первого лица.

**Н.Мазур.** Что повлияло на твое формирование?

**А.Мурадов.** Как ни странно — двор, семья и, конечно, книги. Был период, когда я читал сутками, даже два периода — школьный, когда глотал книгу за книгой, и институтский, когда все перечитывал, открывая для себя много нового. Но как с отроческих лет я полюбил Салтыкова-Щедрина и Достоевского, так люблю до сих пор. Я обожаю Гоголя, и у меня достаточно холодное отношение к Толстому по сей день.

Книги в моей жизни играют чрезвычайную роль: сопоставление того, что написано, с личными переживаниями создает некую третью реальность, из которой я и черпаю.

Первое профессиональное образование я получил в театральном институте, где учился на режиссера, и у меня есть некий театральный опыт. Но в то время я еще не был готов к условности театра, не знал, как ею пользоваться, понимал все на уровне ремесла. Тогда с театром у меня не сложилось. Зато сейчас у меня есть два театральных замысла. Мне кажется, теперь я знаю, как нужно работать на сцене. У меня огромное желание поставить хотя бы один из задуманных спектаклей.

**Н.Мазур.** Так или иначе, но ты предпочел кино. Как складывалась твоя биография?

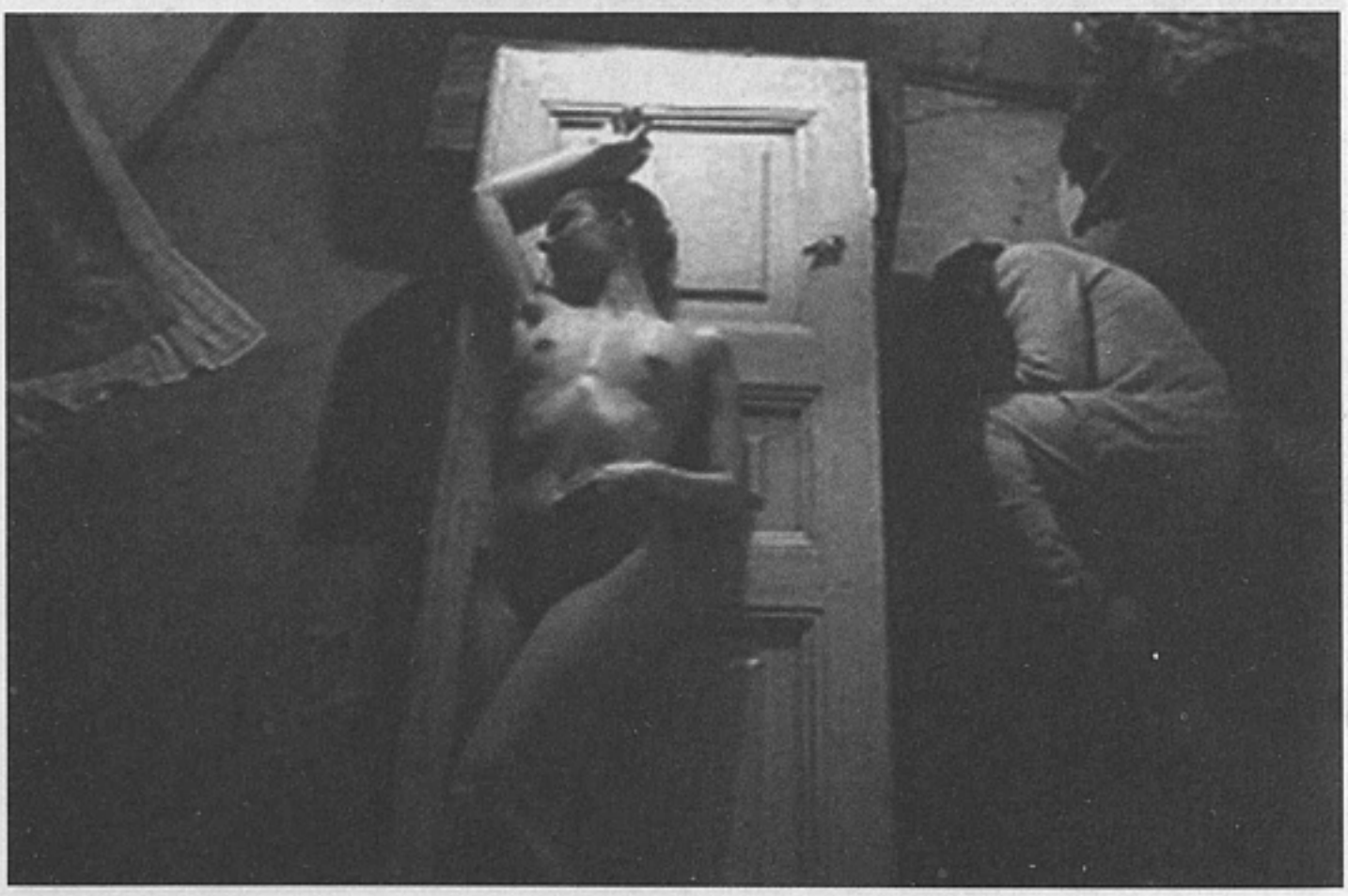
**А.Мурадов.** В десятом классе у меня было 80 процентов прогулов. Я ходил по театрам, мне удавалось незаметно устроиться на задних рядах во время репетиций в «Ленкоме», во МХАТе, увидеть, как репетирует Эфрос, как репетирует Ефремов. Много времени проводил в Кинотеатре повторного фильма и в «Форуме». Тогда, в школе, все и началось. Вопреки желаниям

«Змей»

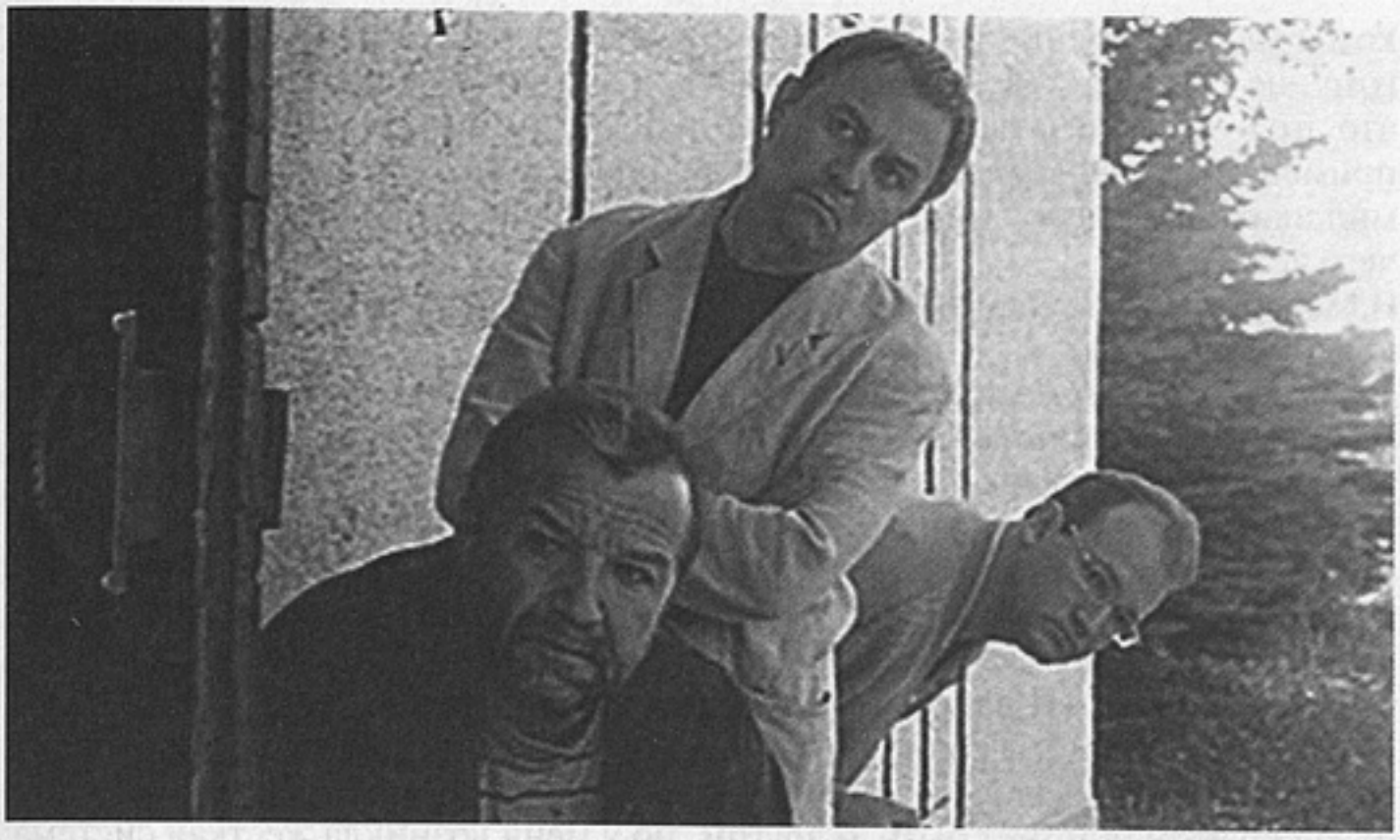
родителей, я выбрал для себя этот мир — театр, кино... Поэтому учеба в театральном институте была для меня прежде всего возможностью приблизиться к ремеслу. Хотя на самом деле можно, не обладая ремеслом, снять фильм или поставить спектакль (по крайней мере, один!), можно не знать ноты и писать музыку. Но мне казалось, что ремеслом надо владеть обязательно. К четвертому году обучения убедился: ремесло — вещь важная, необходимая. Но не главная! Я оказался на распутье. Протаскивать через себя, допустим, брехтовские или чеховские пьесы я не мог: не вырос еще, не созрел к тому моменту. Знал, что такое зонги, как надо выстроить сцену, развести мизансцену и т.д. Но все это были абсолютно механические умения. Внутри что-то такое теплилось, но очень слабое и неопределенное. У меня возникло ощущение, что я должен каким-то образом накопить опыт. Так возник в моей жизни цирк. Меня всегда изумлял дар клоунов заставлять людей смеяться, а иногда — задумываться. Поэтому я очень любил Леонида Енгибарова, часто ходил на его представления. Словом, я попал в цирк, работал в творческой мастерской клоунады, музыкальной эксцентрики и фокусов. Это продолжалось около двух лет. Но и до сих пор клоуны — для меня загадка. Ремесло опять же здесь на втором плане, по всей видимости, это способ существования, природа такая. Тем не менее какой-то опыт я получил, во мне что-то такое образовалось, что я мог использовать дальше. И я очутился на телевидении.

**Н.Мазур.** Ты понимал, что наступает момент, когда ты сможешь проявить себя самостоятельно?

**А.Мурадов.** Я осознанно все собирал в «копилку». Пошел в ГИТИС, потому что не поступил во ВГИК. Если быть откровенным до конца, я с малых лет хотел заниматься кино. Смотрел много фильмов, постоянно торчал в Доме культуры, который находился рядом с нашим домом, когда мы жили в Батуми. А вообще все началось с книги статей Михаила Ромма о режиссуре. Когда мне было семь лет, в книжном киоске я увидел эту серенькую книжку среди разных журналов, купил, пришел домой и проглотил от корки до корки за один день. Мое внимание остановилось на главе «Монтаж». Я к ней возвращался и возвращался — там была какая-то штука, которую я никак не мог понять. По сей день помню этюд, который описывает Ромм. Четыре отдельных кадра: жующий мужчина, который обедает на даче, мальчик, собака и птичка. В зависимости от того, как эти кадры соединяются между собой, возникают разные смыслы! Не знаю, что произошло тогда в моей детской голове, но на самом деле с этого началось для меня кино. Я не столько что-то понял, сколько открыл для себя какую-то вещь, которую зафиксировал в памяти. И всё! Появилась мечта о кино. Когда посмотрел фильм Гер-



«Правда о щелпах»



«Правда о щелпах»

мана «Мой друг Иван Лапшин» — это был второй мощный толчок: я робко представил себе, что могу снимать кино.

**Н.Мазур.** Тем не менее ты довольно долго проработал на телевидении. Что это тебе дало, какой опыт?

**А.Мурадов.** Телевидение сыграло огромную роль. Все, что касается ремесла, работы с пленкой (кассета — это та же пленка), с оператором, со светом, я получил на телевидении. Как мне сейчас представляется, я развивался семимильными шагами. И накопленный опыт помог мне окончательно почувствовать: я могу делать кино. Театр, цирк — это были вещи больше теоретические, которые в меня вкладывались, но я не мог найти им применение. Телевидение дало возможность разобраться в накопленном опыте и так или иначе его использовать. Поэтому я благодарен телевидению. За пятнадцать лет чего я только не делал. Пробовал себя в совершенно разных жанрах — от рекламы, клипов, которые только нарождались, до больших постановочных передач. Был главным режиссером получасовой программы, которая ежедневно выходила в эфир, что весьма непросто, и параллельно главным режиссером молодежного канала, делал документальные фильмы. В общем, это была насыщенная жизнь. Когда мне предложили делать передачу с Эдвардом Радзинским на Первом канале, я согласился, не задумываясь. Радзинский — серьезный автор, с четкими позициями, то есть планка для меня была очень высокая. Результат нашей работы — восемь серий «Сталина», две серии «Распутина», «Лжедмитрий» и т.д.

**Н.Мазур.** Ты можешь сформулировать, что тебя так поразило в «Лапшине»?

**А.Мурадов.** Я посмотрел «Лапшина», когда работал на телевидении, у меня там были достаточно хорошие позиции. Но я понял для себя одну вещь, которая заставила меня уйти с телевидения, чтобы потом прийти в кино. Телевидение — это то, что вокруг человека, а кино — это то, что у него внутри. И вот это «внутри» я обнаружил у Германа. Мои смутные ощущения, как можно рассказать о внутреннем состоянии человека, совпали с тем, что я увидел в его картине. Не столько даже совпали, сколько я вдруг понял, что такое возможно. Ведь Герман очень скрупулезно, буквально по миллиметру рассматривает, что творится внутри человека. Не скрыта ни одна эмоция, ни один душевный поворот. Меня настолько поразило проникновение в самую глубину, что я решил: буду заниматься именно этим.

**Н.Мазур.** После просмотра «Щелпов» многие говорили: трудно поверить, что это сделал автор «Змея», настолько эти фильмы разные. В отличие от своего учителя, чьи картины всегда узнаваемы, ты сознательно поменял что-то в своем подходе к материалу, к героям?

**А.Мурадов.** Трудно сказать... Самая очевидная для меня вещь — надо быть честным. Ничего в том, что касается подачи материала, которая для меня заключается в серьезной работе с актером, с изображением картинкой, со зву-

ком и т.д., не изменилось. В тот момент, когда я начну делать фильм по-другому, не так, как «Змея» или «Щелпов», я перестану снимать кино. Потому что это будет означать, что я работаю только мозгами. А мозгам есть другое применение, допустим, там, где надо прикинуть, как заработать восемь миллиардов долларов. Для этого не нужно сердце. Но в кино без сердца нечего делать.

**Н.Мазур.** Ты говорил, что у тебя много замыслов. Что это — идеи или конкретные проекты?

**А.Мурадов.** Собираюсь сейчас снимать «Короля Лира». Как возник замысел? Все началось с фильма Козинцева — меня поразили Ярвет, Даль, другие актеры, но сама история, представь себе, не задела. А ведь это был много раз мною прочитанный «Король Лир»! Почему же меня волнует история, рассказанная в пьесе, а история, рассказанная в кино, не волнует? Я стал размышлять, о том, что произошло у Шекспира помимо трагедии человека, которого предали родные дети - и он сошел с ума. Когда мы с Лёней Порохней, с которым написали «Щелпов», начали разбираться, обнаружили совершенно потрясающие вещи. Я точно понял, что случилось в «Лире», с чего все начиналось, как развивалось и почему так закончилось. Может быть, Шекспир писал об этом, а может быть, о другом, но у меня возникла жесткая система координат. Я вижу здесь историю человека, самолично загнавшего себя в ситуацию, которая закончилась и для него, и для окружающих трагедией. Поскольку этот человек — король, то его личная драма обернулась бедствием для всей страны. Ответственность человека за свои поступки, ответственность пастыря за тех, кого он ведет за собой, — вот что мне важно в «Лире».

**Н.Мазур.** Понятно, что классика — это на все времена. Но почему именно «Лир»?

**А.Мурадов.** Бросаются в глаза актуальные аналогии? Да, есть такие, что прочитываются легко, лежат на поверхности, например, раздел государства. Но мне бы не хотелось заострять на алюзии. Меня другая мысль мучает. Понимаешь, перед огромной машиной, которая называется государством, человек слаб. Он решает что-то на своем уровне, но на самом деле этот уровень настолько незначительный, что иногда делает проблематичным его собственное выживание. Поэтому тот, кто облечен властью, должен понимать, что несет ответственность за каждого конкретного человека, ибо, хочет он того или нет, судьба любого человека зависит от его, властителя, воли.

**Н.Мазур.** Ты ставишь эту проблему в контексте конкретного времени?

**А.Мурадов.** На первой странице пьесы, где перечисляются герои, Шекспир сделал ремарку, что действие происходит за 800 лет до Рождества Христова. Но почему-то никто не обращает на нее внимания. При этом у Шекспира в «Лире» упоминаются Франция и Англия, в ходу французские, английские и другие имена. Есть герои, которые клянутся именами древнегреческих богов, и т.д. Хотя понятно, что всего этого и в помине не было до Рождества Христова. В моем фильме будет абсолютно выдуманный мир. И будет в нем, прошу прощения за эти слова, каждой твари по паре. Шекспировская история — всемирная и вневременная, чем я и собираюсь воспользоваться. Никаких отсылок к сегодняшнему дню не будет.

**Н.Мазур.** Ты определился с актерами?

**А.Мурадов.** Пока присматриваюсь. Назвать имена еще не могу.

**Н.Мазур.** Это будут звезды, или для тебя принципиально, чтобы были непримелькавшиеся лица?

**А.Мурадов.** Известное или неизвестное имя — для меня не критерий.

**Н.Мазур.** После того как ты закончил мастерскую А.Германа и С.Кармалиты на Высших курсах сценаристов и режиссеров, у тебя осталась потребность посвящать своих мастеров в новые замыслы?

**А.Мурадов.** И потребность, и необходимость. Да простят меня все, но истинной оценкой моей работы для меня является мнение Германа и Кармалиты. Потому что ни в одном фильме они не позволили себе слукавить, ни разу не предали то, о чем говорят, не предали себя. Я абсолютно доверяю этим людям. И надеюсь, что каждую мою работу они смотрят и оценивают

именно с максималистских позиций. Помню, как дома у Германа показывал на видео «Змея» еще с черновым звуком, без титров и т.д. Они смотрели, не проронив ни звука, не отвлекаясь на телефонные звонки. Я чуть в обморок не упал, оттого что не было никакой внешней реакции. После просмотра Герман «повесил» огромную мхатовскую паузу, а потом сказал: «Ну что... Это произведение искусства». Для меня это была самая мощная инъекция против всех дальнейших споров по поводу фильма. Не буду приводить конкретные слова, но скажу, что «Щелпы» тоже понравились моим учителям.

**Н.Мазур.** А как они отнеслись к проекту «Лира»?

**А.Мурадов.** Естественно, они читали сценарий. Пока, слава Богу, принимают то, что мы написали. И готовы в этом участвовать, а это главное, потому что они никогда не участвуют в том, что им неинтересно.

**Н.Мазур.** При малейшей возможности ты говоришь о Германе. А кто еще тебе интересен из наших режиссеров?

**А.Мурадов.** Хуциев, Тарковский, Шепитько, Аскольдов... На самом деле многие, сложно перечислять, могу не то чтобы кого-то обидеть, а оказаться нечестным перед самим собой, если кого-то пропущу.

Но я так люблю некоторые фильмы, что не удержусь и назову их : «Двадцать дней без войны», «Я шагаю по Москве», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Комиссар», «Коммунист», «Семнадцать мгновений весны», «Мимино». Или замечательный фильм Микаэляна «Премия», в центре которого по сегодняшним меркам абсолютно высосанная из пальца история, но чего там стоит один только Леонов, не говоря уже об актерском ансамбле в целом?! Я очень люблю советское кино, воспитывался на нем. Я родом из детства, все, что тогда смотрел, мне дорого.

**Н.Мазур.** Твои вкусы не меняются?

**А.Мурадов.** А почему они должны меняться? Когда впервые посмотрел «Старшего сына» с Леоновым, Караченцовым, Боярским, несколько дней не мог уснуть, меня перевернул этот фильм. То, что написал Вампилов, что сделали Виталий Мельников и актеры, не подвержено влиянию времени, политической и социальной конъюнктуре.

Когда я пересматриваю свои любимые фильмы, я возвращаюсь к самому себе, к ощущениям, которые у меня возникли на первом просмотре. И это дает мне душевные силы, возможность сопротивляться обволакивающему конформизму, который незаметно затягивает удавку на шее. Эти фильмы помогают мне сказать «нет», когда меня вынуждают сказать «да».

**Н.Мазур.** Алексей, ты академик Европейской киноакадемии (которую иногда называют европейским «Оскаром»), значит, ты много смотришь. Эта «насмотренность» помогает или мешает?

**А.Мурадов.** Раз в году мне присылают около восьмидесяти кассет с фильмами. Это всегда любопытная информация, но хочу сказать о другом. Меня безумно радует, что возрождается (хотя бы на уровне малого бюджета) восточноевропейское кино — румынское, болгарское, чешское, словацкое, венгерское. Я посмотрел несколько иранских фильмов и тоже пришел в восторг. Появляется некое сообщество, и оно может стать платформой для противостояния Голливуду.

**Н.Мазур.** А как это сказывается на твоем творчестве лично? Или ты не подвержен влияниям?

**А.Мурадов.** Подсмотреть можно только форму, содержание подсмотреть нельзя. У каждого из нас голова болит по-разному. Но так как по большому счету с формой я определился, то что мне подсматривать — «фенечки»?

Невозможно повторить эмоцию, пережить ее так, как это пережил другой человек. Если даже тебе удастся сымитировать ее, все равно будет другая эмоция — твоя. А потом — Чаплин, Тарковский, Феллини... Разве их можно повторить?!

**Н.Мазур.** Где ты собираешься снимать «Короля Лира»?

**А.Мурадов.** Я мечтал бы снимать его на фоне палестинской пустыни или Иерусалима. Я готов снимать этот фильм на фоне Фудзиямы или Арарата. Эти места не имеют отношения к географии.

**Н.Мазур.** Ты с самого начала представляешь, какой будет картина по ритму, или ритм приходит в процессе работы?

**А.Мурадов.** Изначально я «слышу» картину. Каждый фильм, который задумывается, для меня имеет музыкальный аналог. Если я нахожу музыкальное сопоставление с тем, что хочу сделать, все становится на свои места. «Король Лир» — это бесконечный дудук, музыкальная платформа в виде одной ноты, с переливами. Этого достаточно, чтобы я понял, в каком ритме должна развиваться картина. То есть музыкальная идея, как правило, дает мне возможность сориентироваться.

**Н.Мазур.** И в процессе монтажа в том числе? Как вообще на этом этапе работы соотносится содержание с формой?

**А.Мурадов.** Любопытный вопрос, я тоже над этим задумываюсь... Монтаж — это восторг. Не устаю повторять, возвращаясь к Ромму, что от перестановки слагаемых, оказывается, сумма сильно меняется. Ненавижу рисовать раскадровки, никогда не любил, даже когда занимался клипами и рекламой, где это — одно из требований работы. Почему? Актер очень многое вносит в фильм. Он может сыграть только ресницами или бровями то, чего ты хочешь добиться монтажной склейкой. Монтировать фильм до того, как все отснято, на мой взгляд, бессмысленное занятие. Все живое рождается на съемочной площадке, это как сердце бьется. Когда монтируешь, исходишь из того, что привнес каждый участник съемок — актер, оператор, массовка... Можно представить монтаж большими кусками: после такого-то эпизода должен быть такой-то и т.д. — это смысловой монтаж, и здесь все понятно. Но на внутреннем уровне сцены, когда рассматриваются мельчайшие подробности, все непредсказуемо. Задумал, что актер должен повернуться так, а ему органика не позволяет. К тому же он настолько в материале, что в данный момент больше тебя понимает, как лучше пройти, повернуться, взять, к примеру, стакан и поставить его на стол. Монтировать в уме — это вещь, необходимая для шоу, но не очень полезная для кино.

**Н.Мазур.** «Король Лир» — это трагедия. Ты воспринимаешь сегодняшний мир трагически?

**А.Мурадов.** Во всяком случае, сложно воспринимаю. Объем информации, который до нас доходит — через экран телевидения в основном, — не конгруэнтен сегодняшнему миру. Мы получаем всего лишь спонтанные сгустки, летучие элементы жизни. Кто-то кого-то предает, выкидывает из игры, убивает, насилует... Создается ощущение, что вообще ничего не происходит на этой земле, кроме катастроф. Это то, что транслируют телевидение, газеты, но что не является ни реальностью, ни даже ее отражением.

Как-то один умный человек мне сказал: «Если тебе нужны сюжеты, возьми Библию: все возможные жизненные ситуации описаны там». Библия все сказала о человеческих проявлениях — о любви, ненависти, предательстве... Человек не изменился за две тысячи лет. Он не стал лучше или хуже. Как была любовь первоосновой, так и осталась. И так во всем. Конечно, цивилизация свое дело сделала. Но если представить, что человечество улетело на Марс, потому что гибнет Земля, то и там ничего не изменится в человеческой сути.

**Н.Мазур.** Мир спасет...

**А.Мурадов.** Мир спасет возвращение человека к самому себе — к чувствам, эмоциям, страстям.

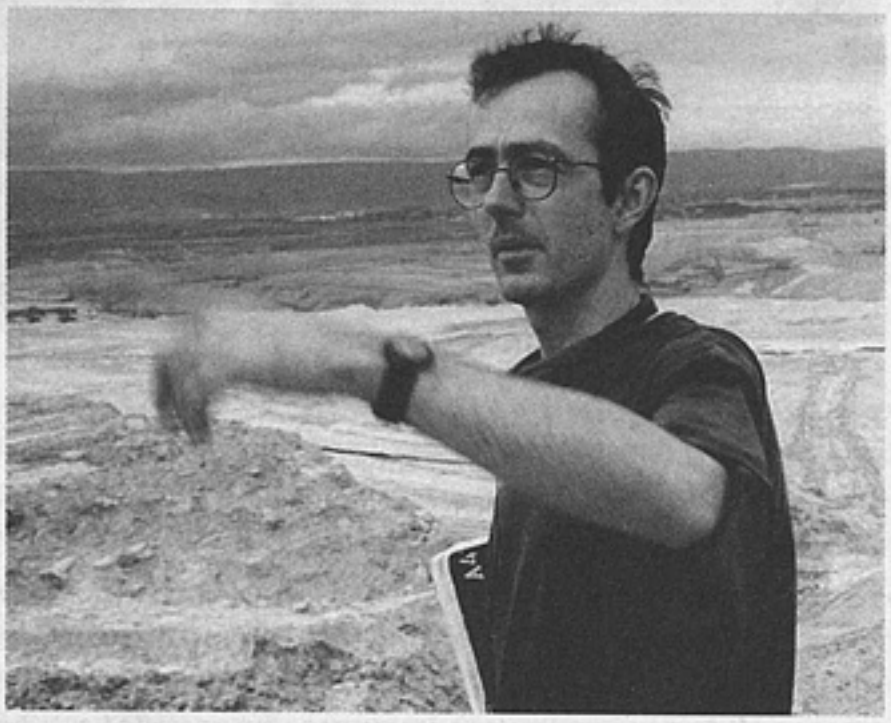
**Н.Мазур.** Как-нибудь в другой раз спрошу, считаешь ли ты себя реалистом?

**А.Мурадов.** А я тебе отвечу. Меня вообще не волнуют подобного рода определения. Знаю одно: все, что не является душевной болью и не сформировано мыслью, — всего лишь инструменты: жанр, натура, фактуры, «картинка», кастинг и т.д. Поэтому главное — понять, почему это в тебе возникло и для чего тебе так необходимо снять этот фильм. А если нет ответов на эти вопросы, какая разница, реалист ты или нет?

ПЕТР ЗЕЛЕНКА:

# «Догма» — это большое мошенничество»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ИГОРЬ ПОТАПОВ

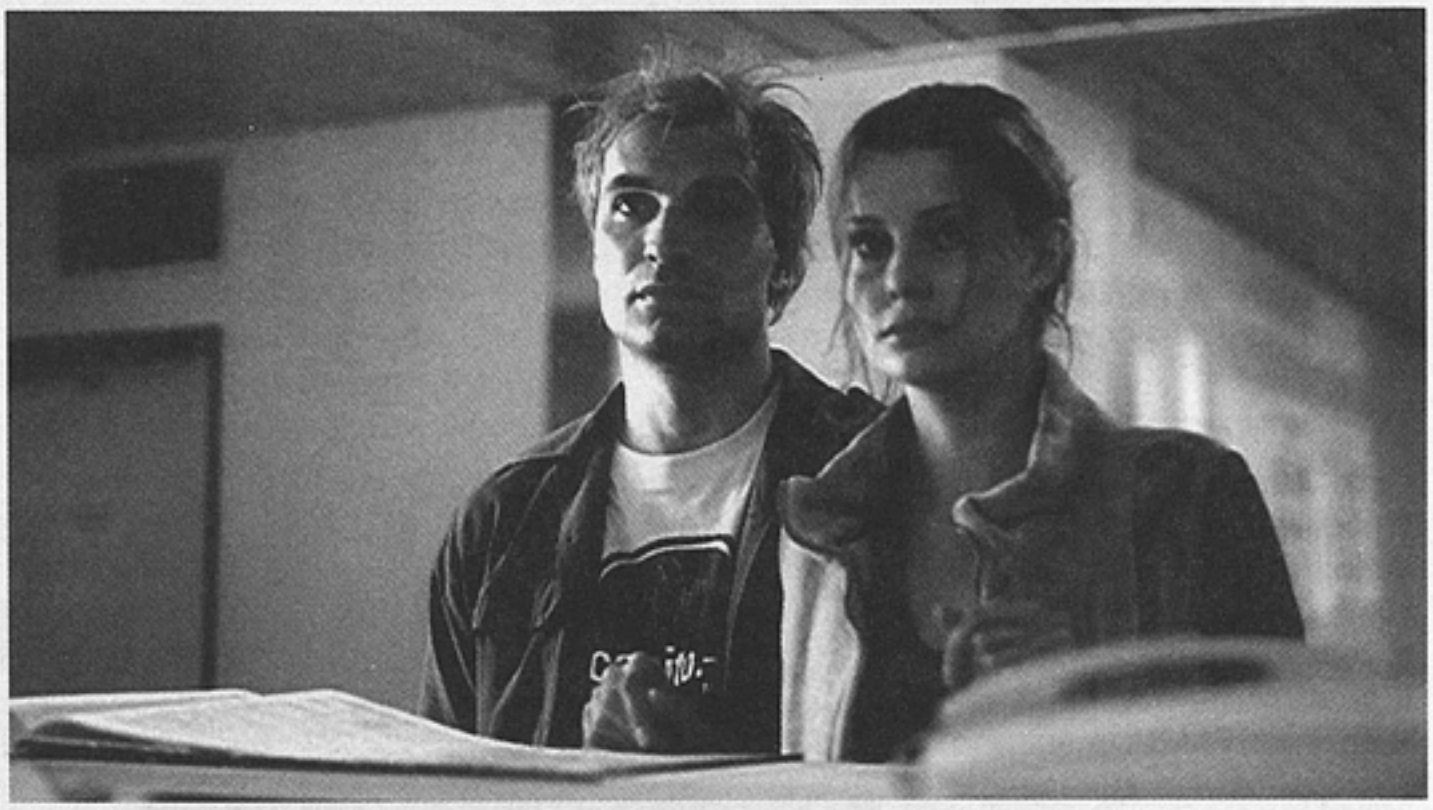


Петр Зеленка

**Петр Зеленка — самое известное имя в молодом кино Чехии. Он родился в 1967 году, в конце 80-х изучал сценарное мастерство в знаменитой чешской киноакадемии FAMU, в начале 90-х работал в сценарном подразделении киностудии «Баррандов», параллельно сочиняя сценарии для телепрограмм. В 1993 году состоялся его режиссерский дебют — это был документальный телефильм «Воздушный замок 1982—2007». Первый фильм Зеленки, вышедший в прокат на широком экране — «Мняга — хэппи энд» (1996), — длился чуть больше часа, но относился скорее к категории короткометражного кино. Избранный жанр (псевдодокументальное сатирическое исследование механизмов чешского шоу-бизнеса) и манера съемок отсылали к телевизионным работам Зеленки, поэтому этот фильм трудно считать его дебютом в игровом кино. Следующая картина Петра Зеленки, полнометражная комедия «Пуговичники» (1997), была удостоена множества призов на различных кинофестивалях, а также завоевала главную национальную награду — «Чешского льва» — за режиссуру, сценарий и как «лучший фильм» года. В этом фильме окончательно сформировалась творческая манера Петра Зеленки — интерес к развитию человеческих взаимоотношений, мягкая ирония, пристальное внимание к деталям. Тремя годами позже режиссер Давид Ондричек поставил по сценарию Зеленки фильм «Одинокие»: сплетение историй нескольких молодых пражан напоминало сюжет фильма «Пуговичники», однако на этот раз Зеленка-сценарист более умело сочетал комедийные и драматические линии. В 2002 году Зеленка выступил в качестве сценариста и режиссера картины «Год дьявола». Эта музыкальная фантасмагория, рассказывающая о людях в поисках мелодий, с участием популярных чешских фолк-музыкантов, таких как Яромир Ногавица и Карел Плихал, была признана лучшим фильмом года на фестивалях в Котбусе и Карловых Варах, собрала семь «Чешских львов» и получила главную награду на Международном фестивале кинодебютов «Дух огня» в Ханты-Мансийске.**

**Игорь Потапов.** Насколько в современном чешском кино ощущается связь с традициями «чешской школы»?

**Петр Зеленка.** В Чехии, конечно, есть свои кинематографические традиции, но все знаменитые фильмы «чешской школы» — черно-белые. У нас нет традиций в области цветного, современного кинематографа. Для этого нужна развитая киноиндустрия, а мы — слишком маленькая страна. Мы делаем мало фильмов, чтобы получилось необходимое разнообразие. А если нет разнообразия — трудно говорить о полноценном кинематографе. Однако для такой маленькой страны, как наша, мы неплохо справляемся. В Чехии сейчас выпускается пятнадцать-восемнадцать фильмов в год, и пример-



«Одинокие»

но раз в два года появляется что-то действительно стоящее. Вот если бы мы выпускали по девяносто картин в год, тогда — другое дело.

**Игорь Потапов.** Что определяло существование чешской киноиндустрии в 90-е годы?

**Петр Зеленка.** Структура государственного производства фильмов развалилась в 1991-м году. Ее функции взяло на себя чешское телевидение, и в течение 90-х годов именно оно стало главным кинопроизводителем. За это время государственные каналы участвовали в производстве около ста фильмов. При этом, конечно, они оставляли у себя все права на телепоказ.

**Игорь Потапов.** Это как-то повлияло на тематику фильмов, процесс их производства?

**Петр Зеленка.** На «Баррандове» было специальное подразделение, отвечающее за сценарный портфель, так что постоянно несколько сценариев находились в производстве. В новую, «телевизионную» эпоху ставка было сделана на режиссеров. А они не особенно беспокоились насчет того, откуда брать сценарии. Продюсеры полностью полагались на режиссеров, на их личные вкусы. В результате профессия сценариста в Чехии перестала существовать. Есть еще несколько ветеранов — им по шестьдесят-семьдесят лет, реликты ушедшей эпохи. Есть пара молодых кинодраматургов, которые работают в связке с тем или иным из режиссеров-ровесников, но в целом профессия умерла. В результате стало появляться гораздо больше «странных» фильмов.

**Игорь Потапов.** В каком смысле «странных»?

**Петр Зеленка.** В любом. Есть экспериментальные фильмы, плохие фильмы, бессмысленные фильмы... Есть, в частности, такая разновидность кино, как «телевизионные фильмы» — в том смысле, что их повествовательная структура подчинена правилам телеэкрана.

**Игорь Потапов.** Чем чешское кино отличается от любого другого?

**Петр Зеленка.** Иногда в некоторых чешских фильмах можно найти проявления специфического национального чувства юмора... Впрочем, многие называют это «чешским юмором», но я нахожу подобный стиль мышления и в других картинах — в аргентинских или филиппинских. Такие же люди, как мы, смеются над теми же вещами. Чем больше путешествуешь, тем больше понимаешь, что нет вещей оригинальных. С другой стороны, мне кажется, что в чешском кино есть несколько запрещенных жанров. Это жанры, которыми просто не стоит заниматься. Прежде всего, это связано с демонстрацией насилия. Если в чешском кино вы увидите сцены насилия, оно сразу покажется фальшивым и даже забавным. Жизнь не отличается жестокостью, актеры не выглядят, как типы, склонные к жестокости, так что зритель с первого взгляда понимает, что фильм претенциозен. Сделай кто-нибудь в Чехии фильм с сюжетом, как в «Бумере», все бы решили, что это комедия. Просто потому, что в Чехии нет таких бандитов. Другая запретная тема — политика. Политическая жизнь у нас так себя дискредитировала, что никто уже не относится к

политикам серьезно. Невозможно даже снять политическую комедию — юмор получается настолько дешевый, что на результат больно смотреть. Так что есть определенные темы, с которыми не работают. Или возьмем, например, фильмы ужасов — в Чехии сняли парочку, с явной стилизацией под западный стандарт, в духе «Сияния». Полный провал. Все, что нам остается, — комедии или психологические драмы, иногда весьма парадоксальные.

**Игорь Потапов.** Как много в чешском кино самоучек?

**Петр Зеленка.** Девяносто пять процентов из наших режиссеров закончили киношколу. Не знаю, насколько сейчас эта киношкола известна за пределами Чехии, но она есть, называется FAMU. Это факультет кинематографии, который заканчивали Милош Форман и Иржи Менцель. Однако есть странная закономерность — в школе восемь отделений, и как раз выпускники, получившие образование в области режиссуры художественных фильмов, реже всего идут в режиссуру. Режиссерами становятся сценаристы или документалисты, даже операторы. Ян Сверак изучал документалистику, Ян Гржебейк учился писать сценарии вместе со мной, Саша Гедеон закончил отделение режиссуры, Владимир Михалек — тоже. Как видите, только половина работает по специальности.

**Игорь Потапов.** А каким был ваш путь в кино?

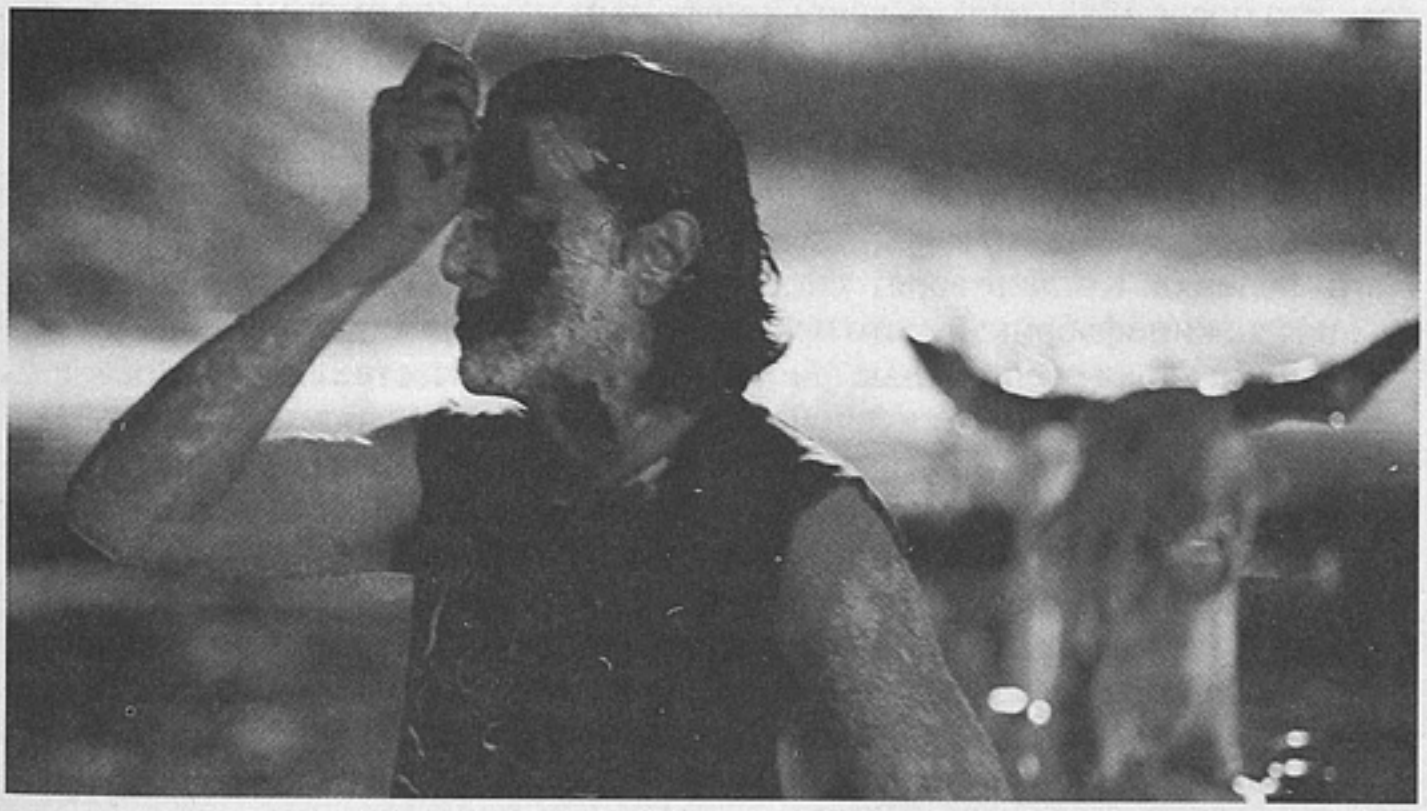
**Петр Зеленка.** Я тоже учился в FAMU, на отделении кинодраматургии, дебютировал как сценарист. В начале 90-х писал сценарии для телепрограмм и для телефильмов. Честно говоря, мне не нравилось, как плоды моего творчества переносятся на экран другими режиссерами. Поэтому решил заняться режиссурой. Моим режиссерским дебютом был короткий телефильм, снятый по собственному сценарию, он счастливым образом оказался в кинопрокате на большом экране, разумеется, после показа по телевидению. И я стал настоящим кинорежиссером.

**Игорь Потапов.** В прошлом году вы стали победителем фестиваля кинодебютов «Дух огня» в Ханты-Мансийске, но ведь ваш фильм «Год дьявола» не был дебютным?

**Петр Зеленка.** До этого я сделал два самостоятельных фильма, второй из них, «Пуговички», вышел в 1997 году, пожалуй, это наиболее известная моя работа. Потом был сценарий для фильма Давида Ондричека «Одинокие». Я к этому времени немного устал от режиссуры и написал сценарий по просьбе своего приятеля. Мы с моей тогдашней подружкой просто посмотрели вокруг и увидели, что очень многие из наших знакомых живут на бегу, не будучи в состоянии построить постоянные отношения с кем бы то ни было. «Одинокие» — самый коммерчески успешный из моих проектов.

**Игорь Потапов.** За «Год дьявола» в России вам достался значительный денежный приз?

**Петр Зеленка.** Да, год назад в Ханты-Мансийске мне вручили часть суммы, а совсем недавно перевели и все остальное. Вместе получилось 150 тысяч



«Год дьявола»

вать оборудование на «Баррандове». Впрочем, иногда мы там сводим звук. Но для нас — «своих» — не предусмотрены никакие скидки: можно ехать в Вену и пользоваться оборудованием венской киностудии, или в Мюнхен, можно — идти на «Баррандов» — разницы никакой. Как творческое объединение «Баррандов» развалился спонтанно в 91-м году. Я считаю, то была крупная потеря. Потому что не существует другого способа, кроме государственного диктата, чтобы заставить новых владельцев инвестировать деньги в чешскую культуру. Что для них самое прибыльное? Продать землю под студией.

**Игорь Потапов.** Но ведь они так не поступили.

**Петр Зеленка.** Они не могли — были какие-то законодательные ограничения. Но вторым по прибыльности занятием оказалось предоставление оборудования и услуг западным кинокомпаниям. Конечно, продать землю и построить отель было бы гораздо доходнее. Собственно, многие крупные американские студии так и поступили в 70-е — распродали свои территории и перенесли производство за их пределы, стали снимать не в павильонах, а на улицах. «Баррандов» стал центром западного кинопроизводства благодаря еще нескольким факторам: дешевое проживание для приезжающих специалистов, хорошее местоположение и гениальная натура — знаменитые чешские замки, горы, леса. В Испании, например, снимать на подобном материале стоит дороже.

**Игорь Потапов.** Как обстоят дела в чешском анимационном кино?

**Петр Зеленка.** Конечно, есть Ян Шванкмайер — совершенно уникальное явление в чешском кино, режиссер, который делает, по сути, кукольную мультипликацию с живыми актерами. Есть Михаэла Павлатова, недавно она дебютировала в полнометражном игровом кино, но до этого делала короткие мультипликационные фильмы. Один из ее фильмов получил номинацию на «Оскар», другой — «Золотого медведя» в Берлине в 1995 году. Есть и другие талантливые аниматоры, но их имена не столь известны — их фильмы не приносят денег.

**Игорь Потапов.** На ваш взгляд, есть ли какая-то специфическая особенность у фильмов из стран Центральной Европы?

**Петр Зеленка.** Хорошие центральноевропейские фильмы отличает особое ощущение реальности. В них есть душа, есть сердце. Это очень хорошая черта.

**Игорь Потапов.** Может быть, у режиссеров из этих стран просто нет денег, чтобы снимать что-то фантастическое?

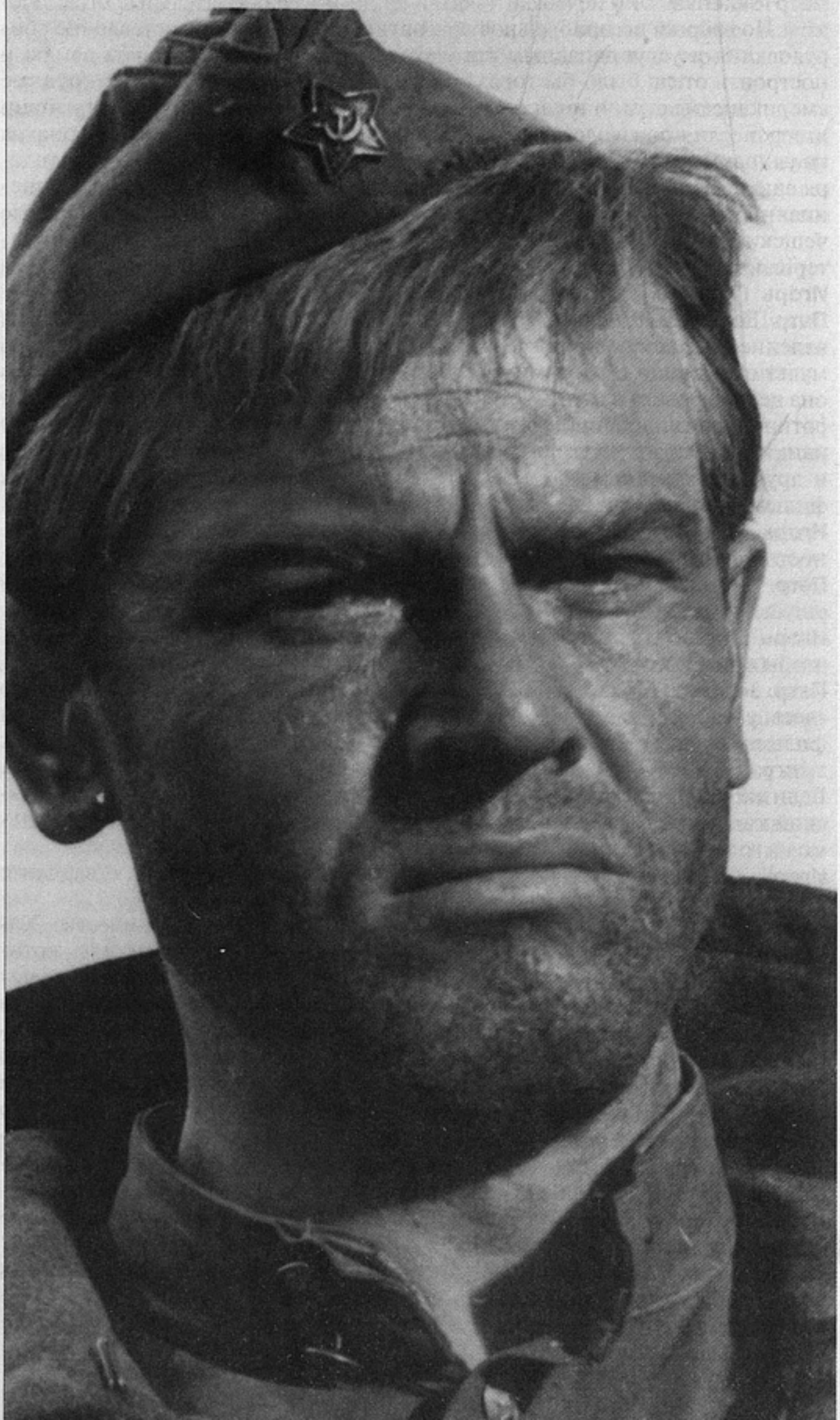
**Петр Зеленка.** Может быть (*Смеется.*) Мне кажется, это еще и потому, что здесь, у нас, что-то происходит, что-то творится. Есть отличный словенский фильм «Запчасти» — про людей, занимающихся перевозкой нелегальных эмигрантов через границу. В таких фильмах, как этот, есть свежесть взгляда. Если же сравнивать их, например, с французскими, окажется, что французский кинематограф находится в настоящем кризисе. Сто восемьдесят фильмов в год, но ни один и близко не стоял рядом с настоящей жизнью.

**Игорь Потапов.** Что вы думаете о стиле датской «Догмы» как о варианте производства дешевого кино за счет отказа от спецэффектов?

**Петр Зеленка.** На мой взгляд, «Догма» — это большое мошенничество. Хорошая коммерческая идея, которая себя оправдала. Были режиссеры, которые снимали в подобном стиле задолго до «Догмы 95». Мы в Чехии научились делать фильмы даже дешевле, чем датчане, причем традиционными методами и на традиционном кинооборудовании. Конечно, есть великолепные «догматические» фильмы — «Идиоты» или «Торжество», например. Но они великолепны вовсе не потому, что их делали, руководствуясь неким сводом правил. Я считаю, что сейчас цены на пленку настолько низки, что уже нет разницы, снимаешь ты на пленку, на видео или на цифру. На стоимость фильма влияет только количество съемочных дней. Все зависит от того, как быстро ты способен работать, а не от того, на какой технике.

**Игорь Потапов.** У вас есть какой-то совет по успешному производству дебютного фильма?

**Петр Зеленка.** Надо снимать о том, что хорошо знаешь. Когда на съемках вокруг тебя суетятся тридцать человек, очень важно не отвлекаться на технические мелочи. Надо сосредоточиться на одной вещи — на том, что ты хочешь сказать своим фильмом.



Виктор Авдюшко в фильме «Мир входящему» (режиссеры Александр Алов, Владимир Наумов)

АЛЕКСЕЙ БИРГЕР

# Щелкунчики и мышиные короли

Когда я оглядываюсь назад, на начало 60-х годов, из нынешнего дня кажущееся чем-то существующим за гранью лет и эпох, то среди прочих ярких воспоминаний встает в памяти огромная широкоплечая фигура. Появляясь, она заполняла весь проем двери моей комнаты — дверной проем старой квартиры с высокими потолками. И всегда — улыбка, и всегда — какие-то подарки из неведомой страны ГДР, где тогда о последних днях войны снимались очень многие фильмы. А Авдюшко после грандиозного успеха звездного его фильма «Мир входящему» и благодаря своей актерской фактуре то и дело играл военно-героические роли и выезжал в Германию. Еще раз повторю — в ГДР, чтобы не было сбоев в понимании. Жизнь так летит, что все очень быстро забывается. Скажешь сейчас «Германия», никто и не вспомнит, что их было две. И уже фактом истории становятся монетки ГДР, щедро привозимые когда-то дядей Витей Авдюшко, гэдээровские марки, которые он так же щедро закупал для моей коллекции. Только-только все было совсем близко, и вот уже — валюта исчезнувшего государства скоро станет мечтой коллекционеров, как становились мечтой коллекционеров колониальные марки, погашенные штампом с символикой нового, свободного государства.

И говорил он именно о ГДР, когда жаловался на то, что в Германии быстро начинает испытывать «духоту»: «Я очень быстро устаю от Германии. Сначала восхищаешься: все налажено, аккуратно, каждый клочок земли возделан, без нашего разгильдяйства и пустошей. А потом тесно становится от того, как все вспахано, засеяно, поделено на квадратики. И думаешь с тоской: вот бы увидеть сейчас одно из наших бескрайних русских полей!...»

Итак, подарки Авдюшко. Он появлялся с ними из всех своих странствий. То это были необычные солдатики, то Чингачгук с Кожаным Чулком в узконосом каноэ, которое можно было и в ванне запускать, то сборные домики, то...

...То это были подарки, возникающие из гущи дней, поворотами и течением событий порожденные. Хотя бы та «мушкетерская» история.

Только что был закуплен и пошел по нашим экранам французский фильм «Три мушкетера» — тот еще, старый, классический фильм. Сам-то фильм 1959 года, но у нас он появился позже. 1964? 1965? 1966? Сейчас уже не упомню. Мы с отцом торжественно шествуем на дневной сеанс в кинотеатр «Маяк», маленький уютный, совсем для нас домашний: нам только улицу перейти.

Мы торжественно берем билеты, проходим к входу в небольшое фойе «Маяка» — и на нас обрушивается сокрушающий удар судьбы. Горькое разочарование. Облом, говоря современным языком. Билетерша, свято и твердо соблюдающая законы, пускать нас категорически отказывается, поскольку на фильм «дети до шестнадцати лет не допускаются».

**Новогодняя ночь (1978—1979). Клоун — Михаил Левин, Патриций — Андрей Сахаров, Мушкетер — Борис Биргер**

Все доводы отца, что «Три мушкетера» — это классика детской литературы, которую именно детям и стоит глядеть, и что разве можно из фильма узнать такое, чего не узнаешь из книги, и что я — в том возрасте, когда буду видеть только поединки на шпагах и скачки на лошадях, а если и мелькнет что-то запретное, я просто не пойму, что это такое, и множество других, разумных и убедительных, разбиваются о каменную несокрушимость стражницы порядка и правил. Разум пасует, и мы уходим, несолоно хлебавши.

Домой возвращаться не хочется, и отец решает, что нам стоит заглянуть куда-нибудь в гости. Мы оказываемся у популярного в Москве в те годы фотохудожника и оператора, в квартире которого тесно от книг, фотоальбомов, оттисков и папок, загромоздивших старые и прочные книжные полки и чуть ли не самодельные стеллажи, хлипкие и шаткие, готовые рухнуть, зацепи их локтем... Так вот, в этой самой квартире и возник огромный и веселый Виктор Авдюшко, сразу же решивший все наши проблемы.

«На «Три мушкетера» не пустили? Алешку? Бред!.. Вот что, поехали на «Мосфильм», там как раз сегодня будут крутить «Мушкетеров» «для своих» в одной из смотровых, я вас протащу!..»

Дорогу на «Мосфильм» не помню, помню самый конец путешествия: темные коридорчики и темный зал, где стулья расставлены без всякого особого порядка и где почему-то черные толстые змеи кабелей роились по полу целой электрозмеиной свадьбой, и об один из этих кабелей я споткнулся. И еще помню, как Авдюшко предупредил меня: «Ты все-таки тихо сиди, я хоть и сказал, что ты мой крестник, но кто знает, не потребует ли кто удалить ребенка...»

Но уже прошли начальные титры, и юный гасконец скачет в Париж на своем невообразимом коняге, лихо заломив набок широкополую шляпу...

День, так неудачно начавшийся, кончился маленьким волшебством.

Если попытаться сейчас определить, кем был для меня в детстве Виктор Авдюшко, то на ум приходит слово «крестный». Он возился со мной именно так, как крестные всегда возились со своими крестниками и в жизни, и в литературе — от феи-крестной, подарившей Золушке королевский бал, до гофмановского советника Дроссельмейера, принесшего своей крестнице Марии в подарок на Рождество Щелкунчика.

Авдюшко, после очередных съемок в Германии, тоже привез мне Щелкунчика — один из его великолепных даров.

Щелкунчик был большим, чуть не в треть моего тогдашнего роста, если память меня не обманывает, потому что память любит преувеличивать необыкновенное. Он был в роскошном камзоле с золотыми разводами, в сверкающих лаком ботфортах, при шпаге и — как положено истинному Щелкунчику — с причудливой косичкой, которая отворяла и затворяла его огромный улыбчивый рот, легко раскалывавший орехи, а над этой косичкой и над круглым деревянным лицом с подвижной нижней челюстью и неподвижными огромными глазами красовалась треуголка с яркой эмблемой.

Этот Щелкунчик стал одним из любимых друзей моего детства.

Чуть позже, когда возник наш первый кукольный театр, я настоял, чтобы и Щелкунчик попал в число «актеров», наравне со специально изготовленными куклами. Некоторая скованность его движений была вполне оправданна: ведь он был заколдованным принцем.

В нашем домашнем кукольном театре, в свое время объединявшем довольно большой круг известных людей в конце 70-х — начале 80-х, играли Игорь Кваша и Алла Демидова, сценарии писали Аркадий Хайт и Бенедикт Сарнов, репризы придумывал Андрей Дмитриевич Сахаров; Окуджава, Копелев и Войнович от души смеялись над куклами, изображавшими их с точным, хотя и шаржированным портретным сходством, и почти вся «творческая» (или «вольная», как хотите) Москва принимала в нем участие. В середине 60-х одним из главных исполнителей был Авдюшко и еще активно во всем участвовал Григорий Поженян.

Вначале, чтобы было от чего оттолкнуться, персонажами были маски итальянской комедии дель арте. Впрочем, они легко и просто трансформировались в нечто более близкое, то одно, то другое. Например, достаточно было чуть изменить толстяка Бригеллу, и получался вылитый Григорий Поженян, и этот «Поженян» настаивал, чтобы все, приняв по маленькой, пели только его песню «Мы с тобой два берега у одной реки...», как сказали бы сейчас, бывшую в то время суперхитом.

Авдюшко влез в дела кукольного театра с такой страстью и с таким пылом, будто судьбоносную роль получил.

Возможно, он был счастлив, что роли играл по собственному выбору — и даже иногда сочинял их сам, поскольку простор для импровизаций был огромный и он мог вырываться за тесные рамки того типажа, который навя-

Евгений Урбанский в фильме «Баллада о солдате» (режиссер Григорий Чухрай)

зывали ему кинорежиссеры, держа в уме его внешние данные и предыдущие громкие роли. Но и сами кукольные персонажи многое брали от него.

Он очень полюбил куклу Труффальдино и играл его не раз и не два. Как персонаж классической комедии дель арте, Труффальдино — веселый, трусоватый плут. В исполнении Авдюшко в нем было что угодно, только не трусость. Да, он мог ёрничать и дразниться, мог плутовать и обманывать, но если ему грозили, он не прятался в кусты, дрожа от страха, не пасовал, а сам хватался за палку или за шпагу.

Есть качества характера, которых тот или иной актер физически сыграть не может. Так, Керенский в исполнении Высоцкого был кем угодно, только не слабовольным истериком. И точно так же Труффальдино у Авдюшко становился языкастым бретером, гасконцем Д'Артаньяном, Атосом, Портосом и Арамисом и, главное, балагуром из тех дворянских недорослей, что, подобно Петруше Гриневу, «берегли честь смолоду».

И когда он выводил Щелкунчика, то скованность движений этой куклы, сохранявшаяся, сколько ни придумывали хитроумных ниточек, проволочек и поддержек, чтобы плавно двигались руки и ноги (в конце-то концов, Щелкунчик не для сцены был создан!), полностью исчезала, больше того, она становилась своей противоположностью. Щелкунчик говорил и вел себя так, что в его облике появлялась та же легкость веселого, вольного ветра, что и у Труффальдино, это была не скованность, а уверенная в себе осторожность опытного фехтовальщика, подстерегающего момент для стремительного и смертоносного удара. Да, когда Авдюшко брался «оживлять» Щелкунчика, то становилось предельно ясно, что Щелкунчик, будучи заколдованной куклой, все равно остается рыцарем без страха и упрека и его шпага нацелена на мышиного короля.

Приблизительно тогда же — в 1965 году — Григорий Поженян, со свойственной ему кипучей энергией и умением прошибать любые стены, добился постановки собственного фильма. Он и сценарий написал, и, естественно, песни и речитативы. Его самого утвердили режиссером-постановщиком.

Сюжет фильма основывался на реальном событии, в свое время сильно впечатлившем Поженяна. Удирая из Крыма, немцы снарядили морской конвой, охраняющий огромные награбленные ценности, в том числе и культурные. Перехватить этот конвой обычным образом не представлялось возможным: его бы просто пустили на дно. И тогда один офицер, из мор-

Виктор Авдюшко в фильме «Прощай» (режиссер Григорий Поженян)

Виктор Авдюшко в фильме «Живые и мертвые» (режиссер Александр Столпер)

ских десантников, предложил отчаянный план: вернуться к способу предков — к абордажу. Он взялся сам этот план осуществить и осуществил с успехом — десантные катера под прикрытием тумана подошли к конвою и благополучно его захватили.

Вот на этой основе и возник фильм «Прощай». Надо сказать, команду Поженян сколотил очень толковую. В главной роли — Виктор Авдюшко.

Моего отца Поженян пригласил главным художником фильма, и мы больше чем на полгода — с конца февраля до середины августа — оказались в Ялте, в интуристовском номере гостиницы «Ореанда», так что увидели и крымскую весну, такую внезапную и такую робкую в своем начале, и жаркий разгар лета.

Но, по большому счету, фильм не получился. Поженян был великолепным режиссером жизни, но режиссер кино — особая профессия. Он всегда умел очертить магический круг, в котором дружба и верность сохранялись навечно и люди становились необходимы друг другу, но умение создать магию кадра — это совсем другое дело.

Поженян хотел сделать авторское, поэтическое кино, поэтому стилистика была заявлена резко и прямо, начиная с речитативов, которые должны были создавать особую атмосферу личного, а не отстраненно объективного угла зрения. Эти речитативы Поженян написал вольным стихом, почти ритмизованной прозой, а Таривердиев сделал под них легкую музыкальную прокладочку.

Задача Виктору Авдюшко досталась труднейшая. Помню, как он идет вдоль стены из светлого камня с непроницаемым и суровым лицом, а в это время его слегка «омузыкаленный» голос раскрывает зрителю то, что чувствует и переживает его герой, и эти переживания угадываются на его замкнутом и спокойном лице. Двойственная роль, и эту двойственность, эту противоречивость необходимо было свести в единое целое, привести к общему знаменателю. Чтобы тонкая, почти невесомая материя стиха и музыки не отстраняла от грубых реалий войны, требовалось пройти по единственной достоверной грани между нежностью и грубостью.

Тогда были годы увлечения новым европейским кино, от итальянского неореализма до экспериментов французского кинематографа, в котором обыденное течение повседневной жизни показано так, чтобы даже в самых жестких и драматичных ситуациях и сценах сохранялось нежное и чистое лирическое звучание и чтобы, благодаря этому лирическому зачину, легкий-легкий воздух окутывал мир... И если говорить условно и утрированно, вытягивая притом главную суть, то Поженян пытался сделать «Шербурские зонтики» на военную тему.

Что касается жанра, то в голову не приходит ничего лучше, чем «напевный реализм», когда выпуклая, напоказ, подача музыкального строя речи любыми средствами создает ощущение игры, веселой ненастоящести, чего-то сходного с комедией масок, но под этой легкомысленной с виду оболочкой внезапно раскрывается совершенно реальный, подчас жестокий мир, со своими реальными и мучительными проблемами, с реальными донельзя людьми.

Все казалось таким простым... Но никто себе еще не представлял, в чем должна заключаться эта легкость. Начинать надо было на голом месте, и, как всякий первый блин, «Прощай» неизбежно должен был оказаться комом.

Возможно, последующие эксперименты были бы более удачными, если бы сам этот жанр не оказался настолько не по вкусу и не ко двору в последующие годы. Но у меня в памяти от съемок фильма осталось ощущение утраченной легкости, чего-то несостоявшегося и закрытого.

И еще самое яркое впечатление — как перед съемками Авдюшко заглядывает ко мне, он уже в военно-морской офицерской форме, и я, видя его в этой форме, цепенею от восхищения... А он смеется, пытается объяснить мне, что такое кино и что такое роль.

Таким я и помню его лучше всего — не в штатском, а в темно-синей форме с золотыми нашивками, бодрым и молодцеватым шагом пересекающего съемочную площадку.

И когда потом он возникал передо мной на киноэкране, его существование словно продлевалось для меня в иное невероятно и сказочно реальное пространство прозрачных изображений, пространство этого чудесного мира, которым в те годы было кино.

Виктор Авдюшко... Да, для меня — дядя Витя, приходивший ко мне постоянно из года в год Дед Мороз (но о том, что он был Дедом Морозом, я узнал — или догадался — намного позже). Для многих и многих миллионов зрителей он — одна из тех богатырских фигур, киногероев нового поколения, поколения оттепели — как станут его потом называть, несколько условно и не совсем правильно, — как будто с экранов шагнувших в жизнь, а не наоборот. Сейчас, задним числом, имея возможность увидеть из исторической перспективы цельный облик давно прошедшего времени, невольно поражаешься: откуда, на какой закваске эпохи взошло это совершенно особое племя богатырей, создавшее свой, особый экранный образ доброй силы?

Воспоминания об этих героях экрана и об актерах, игравших этих героев, для многих остались одной из самых ярких примет безвременно похороненной эпохи. Георгий Владимов, емко и сжато описывая свою жизнь в 60-е годы в повести «Не обращайте внимания, маэстро», не преминет отметить, как во время дружеских сборищ и посиделок из его окна «слышался могучий бас Урбанского».

В фильме по первой книге Владимова «Большая руда» Урбанский сыграл одну из лучших своих ролей.

А потом... Потом как-то быстро и незаметно исчезло, сошло на нет, дымом развеялось это актерское племя, в героях которого черты Дон Кихота и Ильи Муромца сочетались в совершенно новой, своеобразной, ни на что не похожей пропорции. Куда девалось? Как? Даже и не разберешься толком, и можно лишь зафиксировать тот приблизительный момент, когда, в очередной раз подняв глаза, увидел вдруг пустое небо и пустой горизонт — и никаких исполинов.

Кого-то просто не стало физически, как Урбанского и Авдюшко. Кто-то перешел в другое амплуа или, точнее, стал играть иных героев, не цельных от и до, а наделенных одной-двумя трещинками, из-за которых их мощь уже не являлась несокрушимой... Именно — трещинками, что совсем не равнозначно недостаткам и никакого отношения к недостаткам не имеет. Человек без недостатков — это уже не герой, а ходячий лозунг. Я говорю о трещинках, через которые можно было выпустить жизненную силу богатыря, как монахиня-предательница выпустила кровь Робин Гуда, якобы чтобы исцелить.

Евгений Урбанский в фильме «Большая руда» (режиссер Василий Ордынский)

Для умеющих видеть и понимать этот опустевший горизонт вполне мог стать предвестником совсем иных времен, времен мелких и мелочных, удушливой пустоты 70-х, когда все должны были быть пострижены под одну гребенку и чтоб никто «не высовывался». Такому времени оказалась ненавистна сама мысль о великанах и богатырях.

В своей замечательной книге «Россия в 1839» (которую Герцен назвал лучшей из книг, написанных о России иностранцем) маркиз де Кюстин заметил, что для тирана нет ничего ненавистнее открыто жертвующего собой подданного, потому что самопожертвование — пусть даже во благо отчизны, во благо того же тирана — предполагает свободу мысли и выбора, предполагает, что кто-то посмел возвыситься над толпой муравьев-рабов, отказался признать себя винтиком и ничтожеством, а это означает бунт, опасный для самих основ тиранического порядка.

Опасный для пустоты, стремящейся подменить собой живую кровь...

Приведу очень показательный пример, связанный не с каким-нибудь «сомнительным», «подозрительным», «не нашим по духу» фильмом (тогда бы было понятно, откуда взялись придирки и запреты, и удивляться бы не стоило), а с фильмом самым что ни на есть «официальным» и «одобряемым» — «Коммунист».

Когда в финале Ленину сообщают о смерти героя Урбанского, вождь произносит длинный прочувствованный монолог о том, что вот с такими замечательными подвижниками мы и победим, и построим... В первом варианте финал был иной. Когда Ленину сообщали, что погиб коммунист, который приходил к нему гвозди просить, он на секунду задумывался и коротко отвечал: «Не помню».

Требование заменить финал было более чем категоричным — из тех, что обсуждению не подлежат. Тщетно авторы фильма доказывали, что так финал прозвучит лучше и исторически правдивее, что ленинское «не помню» означает: таких, как герой Урбанского, было много, всех не упомнишь, и что, напротив, если дать Ленину длинный монолог, то, во-первых, от финала повеет дешевой театральностью и, во-вторых, получится, будто коммунист был один-одинешенек на всю страну. Никакие доводы, разумеется, действия не возымели.

Власть уничтожала даже то, что делалось ей во благо, если за этим сквозила ненавистная независимость мысли. Фальшивым и внеисторичным монологом Ленина попытались замаскировать ненависть к подданному, имевшему наглость по своей свободной воле пожертвовать собой.

Евгений Урбанский в фильме «Коммунист» (режиссер Юлий Райзман)

Характерна для того времени и трудная история фильма Алова и Наумова «Мир входящему», составившего на международном уровне славу нашему кино, одного из лучших их фильмов, в котором Виктор Авдюшко сыграл главную роль.

Я пересмотрел эту картину не так давно, когда ее в очередной раз показали по телевидению, и был потрясен тем, что она ничего не потеряла во времени, что она все так же пронзительна и что все так же с первых кадров подчиняешься ее бесхитростной чистоте.

А ведь фильм после первого шумного успеха очень быстро, очень прочно и очень надолго запрятали от зрителя, его практически невозможно было увидеть с конца 60-х по начало 90-х. Слишком много «идеологически вредного» усмотрели в простой истории о том, как в последние дни войны советский и американский солдаты (американец — просто блестящая роль Николая Гринько!) везут в ближайший прифронтовой госпиталь молоденькую немку на сносях, при этом несколько раз вступая в бой, уходя от смертельных опасностей, чтобы в финале советский солдат, которого на носилках уносят на операцию, увидел суету вокруг входящего в мир нового человека... И до сих пор слышишь внутренним слухом негодующие вопросы сорокалетней давности: что за безобразие, почему американец спасает «юную новую Германию» (только так! — ведь в каждом образе у нас искали символ и подоплеку) наравне с русским? Это же принижение подвига русского народа! И вообще, почему русский солдат — контуженный, временно онемевший? Это что, намек на немоту нашего народа, на то, что советским людям рты затыкали и они шли в бой как подневольные рабы?..

По большому счету, дело, конечно, не в этих крючкотворских придирках. Ведь и американец, и беременная немка, и контузия — все это работало на одно: выявить выпукло и объемно, с разных точек зрения мощь милосердия, заложенную в русском богатыре.

И вот именно эта богатырская мощь и вызывала неприязнь, неприятие и неудобное ерзание у чиновников. Самим фактом своего существования она выламывалась за рамки идеологии, утверждала ту независимость, которая недопустима...

«Самопожертвование ненавистно».

А уже в начале 70-х смыло из жизни и с экранов волной подлого времени это племя заколдованных витязей, племя Щелкунчиков и гадких утят-лебедей, против которого все мышиные короли выступали с особенной яростью.

Кто они были, эти мышиные короли? Не хочется персонифицировать — проще говоря, на личности переходить. Ну, сразу припоминается Суслов,

вечный «человек в футляре», главный мышиный король. Припоминается кто-то еще... Но слишком много им чести — конкретно выделять кого-то в этой неисчислимой чиновничьей орде, серой, как чертова дюжина трехголовых чудищ, с остервенением стремившейся уничтожить все, в чем проступал хотя бы намек на живую жизнь. Этакие полчища грызунов, с такой жадностью изгрызшие все поля, закрома и амбары, что мы до сих пор не можем опомниться...

Конечно, каждый из нас может припомнить свой пример, еще одно какое-то лицо, но все они были безлики ровно настолько, насколько личностью был каждый из Щелкунчиков. Здесь скорее можно говорить о собирательном образе, когда безликость тысяч и тысяч обретет узнаваемые формы и мнимый объем.

И эта безликая многоголовая серость одерживала мнимые победы.

Почему мнимые? Потому что в конечном итоге Щелкунчики всегда побеждают в жизни, не меньше, чем в сказках. Остаются фильмы, которые возвращаются на экран, остаются легенды, которые порой даже более значимы, чем фильмы, хотя чаще всего трудно бывает понять, отсвет легенды падает на фильм или отсвет фильма на легенду. В любом случае, остаются лица...

Но среди проигравших — прежде всего мы, потому что с уничтожением и истреблением всего, что можно назвать богатырской легкостью, с вытеснением актеров, которые могли и умели воплощать на экране легкость презрения к подлой власти и легкость любви к своей стране, легкость защиты обиженных и легкость расправ со злодеями (расправ — без «пропаганды насилия», это то, чем восхищался Лев Толстой у Дюма: «Какой он оптимист! У него убивают, а мне не страшно!»), мы потеряли даже больше, чем можем себе представить. Очень надолго «последние герои боевиков» сделались доступны нам только в западных образцах, и они были великолепны, но не было в них и быть не могло нашего генетически родного и из глубины веков идущего. Ни изящная французская удаль Жана Маре, ни деловитая американская удаль Шварценеггера никогда не восполнят для нас отсутствия на экране размашистой русской удали.

Надолго исчезли *независимые* герои — вот в чем беда. И возвращение к ним до сих пор идет медленно и трудно, с оглядкой не на лучшие, а на весьма средние зарубежные образцы, с вечным сползанием в такую «молотиловку», когда смысл борьбы со злом теряется и герой попадает в очередную зависимость от собственного умения убивать и уже убивает, как только случай подвернется, а не только в ситуациях «или-или». И сделано все зачастую вполне грамотно, но уже, кажется, намертво вытравлено и никак не вернется вот это: «А ну-ка, по щучьему велению!..», без которого мы ни на какой печке никогда и никуда не доедем.

Много лет спустя я пересмотрел фильм, на котором окончательно «сгорел» Виктор Авдюшко. Уже с больными, не единожды застуженными почками, он снял восемнадцать или девятнадцать дублей поединка инспектора лесного и рыбного надзора с браконьерами — в ледяной сибирской воде, под небольшим водопадом. Причем, как рассказывали другие участники съемочной группы, он сам всех накручивал и заводил: мол, давайте еще раз, и еще, и еще, чтобы совсем хорошо получилось.

Он всегда предпочитал работать без дублеров.

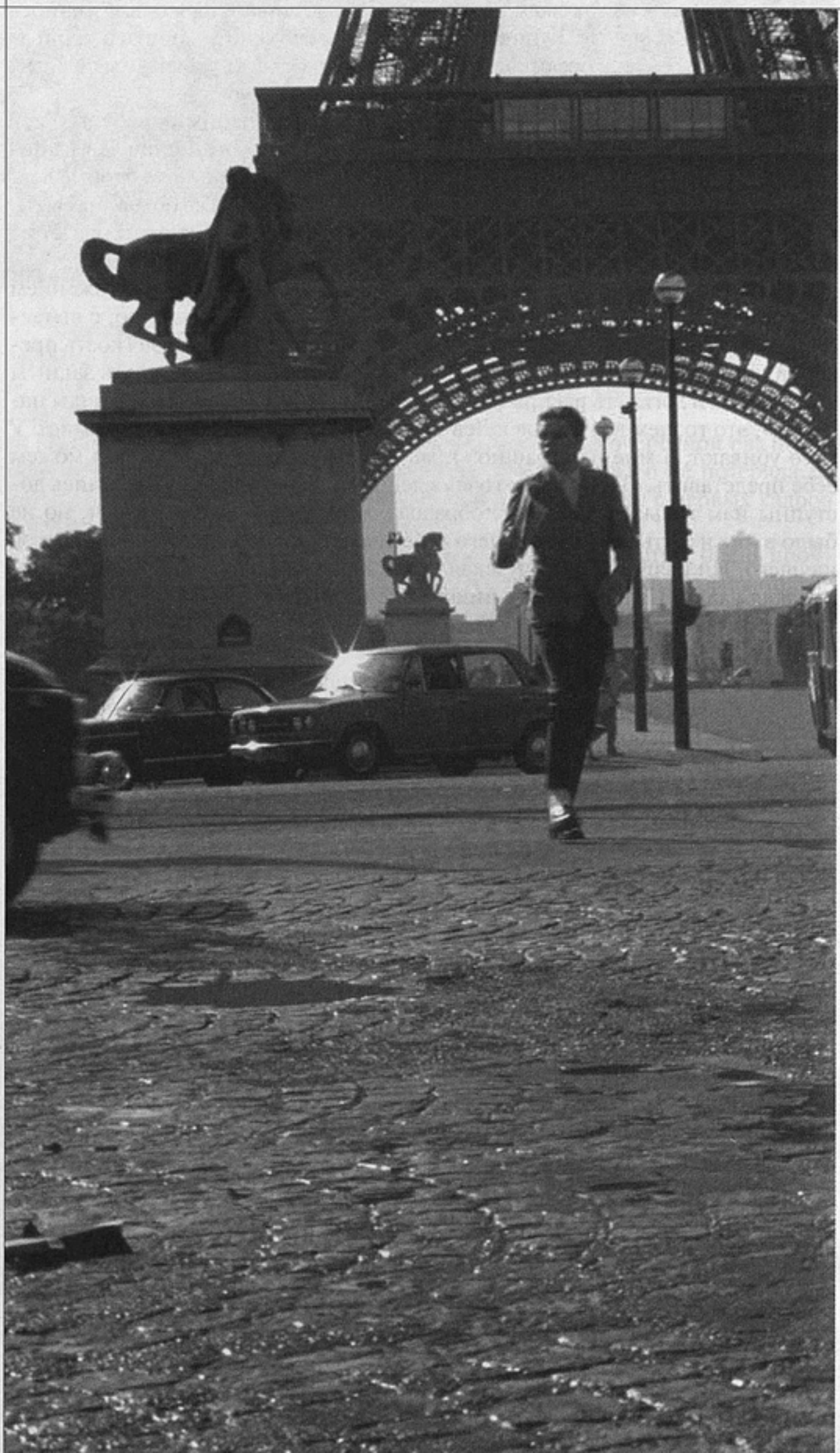
И почки совсем отказали.

В Москву его привезли в тяжелейшем состоянии, сразу положили в больницу...

Фильм получился никакой.

А стоило ли так выкладываться ради картины, про которую заранее было ясно, что она получится очень средненькой?

Но раз выкладывался, значит, стоило. Только так и стоило. И ничего тут больше не скажешь.



«Мечтатели»

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ, ЖИЛЬБЕР АДЕР

# Мечтатели

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ**

Медицинский факультет университета. В сопровождении нескольких студентов и студенток Тео выходит из аудитории. Все автоматически закуривают. Тео отрывается от остальных и идет к своему мотоциклу, который припаркован неподалеку.

В тот же момент Патрик, которого мы видели прежде, оставляет группу и идет вслед за Тео.

П а т р и к (*громко*). Тео!

Тео оборачивается.

Т е о. Привет, Патрик!

П а т р и к. Как дела?

Т е о. Да все в порядке.

П а т р и к. Почему ты не пришел вчера вечером?

Т е о (*смущенно*). Извини, я не мог. В самом деле, я...

П а т р и к. Тео, что с тобой происходит?

Т е о. Что со мной происходит? Что ты имеешь в виду?

П а т р и к. Ты прекрасно понимаешь. Мы тебя почти не видим.

Т е о (*пожимая плечами*). Ну и что?

П а т р и к. Но то, что мы обсуждаем, очень важно. Это будет иметь последствия для всех нас.

Т е о (*насмешливо*). Ультиматум лицеистов?

П а т р и к. Послушай! Если даже товарищи не удостаивают собрания своим участием, то никогда ничего не получится!

Т е о. Ладно! Я пропустил собрание. Но я же не один такой!

Садится на мотоцикл и запускает мотор.

Т е о. Послушай, Патрик! Мне жаль и все такое, но мне надо ехать! Пока!

Тео выруливает на площадь Согласия. Выехав на Елисейские поля, он преодолевает их подъем и объезжает Триумфальную арку. Затем едет по площади Трокадеро, направляясь к дворцу Шайо. Перед входом в парк около Синематеки у фургонов сил безопасности стоит наряд дюжих полицейских с дубинками в руках, лениво посматривающих на небольшую группу демонстрантов, которые поют и размахивают транспарантами. Тео вливается в их ряды, оборачивается к полицейским, воздевает кулак вверх и скандирует, явно провоцируя их на ответную реакцию.

Т е о (*скандируя*). «Эта маленькая красная книжица всем лгунам пропишет ижицу!..»

Прежде чем полицейские среагируют, он бегом устремляется прочь от толпы по авеню Президента Вильсона.

Тео и Мэтью лежат в ванне, Изабель же, голая, сидит на краю и расчесывает волосы.

М э т ь ю (*за кадром*). Вслед за запретами мы начали постепенно избавляться и от одежд. Это было точно так, как если бы мы сошли с картины, подобной тем, на которых древние шли на битву абсолютно голые...

Эрегированный член Мэтью торчит из вспененной мыльной воды, заставляя Изабель разразиться хохотом.

И з а б е л ь (*обращаясь к Тео и указывая на член Мэтью*). Смотри! «Ночь в опере»...

---

Окончание. Начало см.: 2004, № 5.

Т е о. Не понял.

И з а б е л ь. Сигара Граучо, шляпа Чико и волосы Харпо![2]

Почти непроизвольно Мэтью начинает хохотать, потом скрывается под водой.

Изабель завороженно смотрит, пока он секунд двадцать остается под водой. Затем ее умиление перерастает в тревогу.

И з а б е л ь. Мэтью! Ты меня пугаешь!

Тогда Мэтью рывком выныривает из воды, смеясь и отбрасывая с глаз мокрые волосы.

И з а б е л ь. Идиот! Ты еще хуже, чем Тео.

Упершись головой в бедра Изабель, Мэтью начинает ласкать ее.

М э т ь ю. Я люблю тебя, Изабель.

И з а б е л ь (*причесываясь*). Я тоже тебя люблю, Мэтью.

М э т ь ю. Нет, я хочу сказать, что я всерьез тебя люблю.

И з а б е л ь. И я всерьез тебя люблю. Мы оба тебя любим. Правда ведь, Тео?

Т е о. О, да.

М э т ь ю. Нет, не это я хотел от вас услышать.

Т е о. Что же ты хотел от нас услышать?

М э т ь ю. Я хочу, чтобы вы мне сказали: «Я тебя люблю».

Т е о. Мы только что тебе это сказали, Мэтью!

М э т ь ю. Нет, вы сказали, что вы тоже меня любите. А я не хочу, чтобы вы мне говорили, что вы тоже меня любите. Я хочу, чтобы вы мне сказали, что любите меня.

Т е о. Мы любим тебя, мы любим тебя! Мы любим тебя, мы любим тебя, мы любим тебя!

М э т ь ю (*смущенно*). Так тоже не годится. Вы должны были сказать это первыми...

И з а б е л ь. Мы не можем этого сделать, Мэтью. Ведь ты уже успел сказать это первым.

М э т ь ю (*меланхолично*). Почему так выходит? Почему всегда я говорю это первым? Почему я еду встречать кого-то в аэропорт и никто не приходит встречать меня?

И з а б е л ь. О, бедный Мэтью! Ну, правда, мы тебя очень-очень любим.

М э т ь ю. Я не хочу, чтобы меня очень-очень любили. Я хочу, чтобы меня просто любили.

И з а б е л ь (*после паузы*). И тебе не хотелось бы, чтобы тебя любили сильнее?

М э т ь ю. Нет, Изабель, прошу тебя. Ведь друг друга никогда не любят чересчур.

Изабель встает и, к удивлению Мэтью, внезапно выдергивает затычку из ванной.

И з а б е л ь (*обращаясь к Тео*). Не выпускай его оттуда!

Пока вода в ванной стекает, а Тео держит Мэтью, Изабель направляется к шкафчику, из которого вынимает помазок и станок для бритья.

Она намыливает помазок и склоняется над Мэтью.

М э т ь ю. Что ты собираешься делать?

И з а б е л ь. Тебе не стоит беспокоиться, эту процедуру я уже проделывала.

Все еще зажатый Тео, Мэтью пытается разглядеть, что там внизу творят над его телом.

М э т ь ю (*в ужасе*). О, нет!

И з а б е л ь. Все в порядке, все в порядке!

М э т ь ю. Нет, нет! Это же не шутки!

И з а б е л ь. Сиди смирно! Иначе я за себя не ручаюсь!

М э т ь ю. Черт возьми, Изабель, я не хочу!

С невозмутимостью Изабель продолжает начатое.

И з а б е л ь. Я уже обработала левую сторону. Разве тебя устроило бы остаться таким?..

М э т ь ю (*кричит*). А-а-а-а-а!!!

И з а б е л ь. Извини меня. Это не моя вина, не моя.

Спустя мгновение, Изабель садится, чтобы полюбоваться своей работой.

И з а б е л ь. Ну, какой он милый! (*Обращаясь к Мэтью, говорит точно со щенком.*) Ты такой славный, Мэтью! Я тебе покажу. (*Идет к шкафчику и берет зеркальце.*) Посмотри, какой ты славный. Такой нежный и чистенький.

М э т ь ю (*с отвращением*). Нет! Нет, нет, нет! Что ты со мной сотворила?!

И з а б е л ь. Ты похож на нежненького мальчика, которым и являешься.

М э т ь ю. Ублюдки вы оба! Ублюдки! Ублюдки!

---

[2] Аллюзия на известную комедию «Ночь в опере» (1934) с участием популярных американских комиков братьев Маркс — Граучо, Чико и Харпо.

Т е о. Ну, успокойся! Они отрастут. У меня же отрасли.

И з а б е л ь. Правда, не так уж и скоро. Но мне он нравится таким.

Через какое-то время Мэтью стремительно вылезает из ванны, подбирает вымокшие на полу трусы и, не вытираясь, натягивает их на себя.

И з а б е л ь. Зачем ты одеваешься? (*Обращаясь к Тео.*) Стручок Мэтью совсем как комнатное растеньице. Хватит говорить о нем, начнем его выращивать. (*Смеется.*) Даже лучше, что мы его лишили растительности!

Внезапно Мэтью оборачивается к Изабель с выражением агрессии на лице.

М э т ь ю (*яростно вопя*). Вы оба сумасшедшие дураки!

Изабель и Тео молча смотрят на него, пребывая в шоке.

И з а б е л ь (*надувшись*). Что ты несешь! Это всего лишь игра!

М э т ь ю. Вы так всегда играете? Вы, оба?.. Зачем, Изабель? Зачем ты это делаешь? Бреешь волосы каждому встречному парню?

Изабель не отвечает.

М э т ь ю. Ты полагаешь, что волосы — признак мужественности, что они «взрослят»? Так? Вы что, не понимаете, чем вы занимаетесь?

Т е о. Что ты хочешь этим сказать?

М э т ь ю. Спите в одной постели. Писаете в один горшок. Играете в игрушки. Сдается, что у французов есть выражение для подобного поведения — «потрогай писиську». (*Грубо, через трусы, он хватает себя за половой орган и тычет им в Изабель.*)

Давай, Иза, «потрогай писиську»! Я тебе покажу мою, а ты мне — свою. Ну, чего ты ждешь?

Изабель отворачиваться от Мэтью.

Т е о. Я тебе уже говорил, Иза и я...

М э т ь ю. Да, да. Сиамские близнецы. Знаю.

Т е о. Ты не понял.

М э т ь ю. Послушай, Тео. Сиамские близнецы — уроды, понятно? Они уроды[3]. Таким ты хочешь быть? Уродом?

Тео ничего не отвечает.

М э т ь ю. «Один из нас! Один из нас!» Ты помнишь? Да, я действительно хотел быть одним из вас. Больше всего на свете. Но теперь уже нет.

И з а б е л ь. Почему ты такой жестокий?

Мэтью на какое-то время задумывается.

М э т ь ю. Потому что я вас люблю.

И з а б е л ь. Очень странным образом ты это выказываешь.

М э т ь ю. Да, я вас люблю. Я всерьез вас люблю. И я любуюсь вами. Но я смотрю на вас и думаю, что вы никогда не вырастете, пока не перестанете хвататься один за другого, чем вы только и занимаетесь... Изабель, ты когда-нибудь выходила с парнем?

И з а б е л ь (*захваченная врасплох*). Выходила?.. В каком смысле?

М э т ь ю. Ты когда-нибудь выходила из дому с каким-нибудь парнем?

И з а б е л ь. Я выходила с Тео...

М э т ь ю. Нет, не с Тео! Ты когда-нибудь выходила куда-нибудь с парнем, со школьным товарищем, который тебе нравился?

И з а б е л ь (*саркастически*). Я никогда не была на школьном балу, если ты об этом говоришь. Боюсь, что школьных балов во Франции не устраивают!

М э т ь ю (*не обращая внимания на ее сарказм*). Но и во Франции выходят вдвоем, Изабель! Ответь же... Ты когда-нибудь выходила вместе с парнем?

И з а б е л ь. Почему ты так настойчиво спрашиваешь меня об этом? Ты же знаешь, что я никогда этого не делала.

М э т ь ю. А тебе было бы это приятно?

И з а б е л ь (*после паузы*). Это что, приглашение?

М э т ь ю. Да, это приглашение. Тебе было бы приятно выйти со мной? Вдвоем?

Изабель бросает взгляд в сторону Тео.

М э т ь ю. Не смотри на Тео! Изабель, ты не нуждаешься в его разрешении.

И з а б е л ь раздумывает еще какое-то время.

И з а б е л ь. Да, да. Ладно... Мэтью, я так хотела бы выйти вдвоем с тобой...

М э т ь ю. Сегодня вечером?

И з а б е л ь (*после некоторого колебания*). Хорошо.

---

[3] Намек на уже упомянутый знаменитый фильм «Уроды» («Фрикс», США, 1932) Тода Браунинга с участием физически ущербных людей, в том числе и сиамских близнецов.

М э т ь ю. Тогда увидимся сегодня вечером в «Олд Нэйви». Знаешь, где это?

И з а б е л ь. Мы всегда ходим в «Рюмери»...

М э т ь ю. Именно. Вот почему сегодня вечером мы пойдем в «Олд Нэйви». В полвосьмого?

И з а б е л ь. О'кей.

М э т ь ю. Там и встретимся.

Повисает короткая пауза. Затем Изабель поворачивается к Тео.

И з а б е л ь. Тео?

Т е о. Да.

И з а б е л ь. Мне нужно знать... Ты доволен мной?

Какое-то время кажется, что Тео не знает, чего от него ждут, но потом он улыбается и кивает головой в знак согласия. Лицо Изабель, прежде напряженное и вытянутое, расплывается в широкой улыбке.

И з а б е л ь. Почему-то внезапно я почувствовала себя, как Натали Вуд. Так. Теперь оба уходите. Я хочу принять ванну, и мне нужно немного privacy[4].

Кафе «Олд Нэйви» на бульваре Сен-Жермен. Мэтью и Изабель сидят за столиком на открытой террасе кафе. На Изабель свободный свитер и шотландская юбочка. Видимо, она полагает, что так и должна быть одета молодая девушка, пришедшая на свое первое свидание.

Мэтью ведет Изабель в кинотеатр, который находится в двух шагах от площади Одеон. Там крутят приключенческий фильм «О!» режиссера Робера Энрико с Жан-Полем Бельмондо. Изабель бросает недоверчивый взгляд на афишу.

И з а б е л ь. Это невозможно. Не пойдем же мы смотреть это дерьмо.

М э т ь ю. Спокойно, Изабель.

И з а б е л ь. Мы что, пойдем смотреть фильм под названием «О»!?

М э т ь ю. Именно.

И з а б е л ь. Но почему?

М э т ь ю. Потому что это фильм, который снискал большой коммерческий успех. (*Указывая на очередь к кассам кинотеатра.*) Убедись сама.

Они не замечают, как тем временем колонна фургонов сил безопасности пересекает дорогу.

Изабель и Мэтью входят в кинозал. Он почти полон. Машинально Изабель начинает пробираться к первому ряду, но Мэтью ее останавливает.

М э т ь ю. Нет, первый ряд не для тех, у кого тут любовное свидание.

И утягивает ее на последний ряд.

Темный кинозал, а на экране — Бельмондо с поблескивающим серебряным пистолетом в руке взбирается на кровать. Как и в первом эпизоде в Синематеке — хотя на этот раз экран дан, так сказать, «со спин сидящих», — камера медленно отъезжает назад, минуя ряд за рядом и достигая последнего ряда в кинозале. Там, в центре его, как раз под световым конусом, вырывающимся из кинопроекционной, слились в объятиях Мэтью и Изабель.

Держась за руки, Мэтью и Изабель возвращаются домой по улице Одеон. Они проходят мимо магазина электроаппаратуры. В витрине выставлен включенный телевизор. Идет выпуск новостей, на экране возникают черно-белые кадры уличных манифестаций. Ни слова не говоря, Мэтью и Изабель останавливаются и смотрят новости.

М э т ь ю (*за кадром*). Глядя на телеэкран, я вспомнил побоище у Синематеки. Но на этот раз это были не синефилы, и студентов там совсем не было... Мне было трудно понять, что там происходило, но казалось, что магазины наглухо закрыты железными шторами, что заводы уже бастуют и весь Париж охвачен духом мятежа.

И з а б е л ь (*после паузы*). Мы с Тео никогда не смотрим телевизор. Мы — пуристы: чисты и неподкупны! Ну, пошли!

Изабель тянет за собой Мэтью.

Дверь открывается. Мэтью и Изабель молча входят в квартиру. Не слышно ни звука. Они переглядываются, как бы спрашивая друг друга, дома ли Тео. Изабель снимает туфли и делает знак Мэтью, чтобы он сделал то же самое. С туфлями в руках они проходят на цыпочках по коридору. Но когда они доходят до гостевой комнаты и Изабель готова в нее войти, Мэтью останавливает ее, кивнув головой.

---

[4] Privacy (*англ.*) — уединение.

М э т ь ю (*шепотом*). Пойдем к тебе...

И з а б е л ь. Нет.

М э т ь ю (*смущенно*). С тех пор как я тут, я еще не видел твою комнату...

Изабель не отвечает.

М э т ь ю. У тебя же есть комната, только твоя? Совсем твоя?

И з а б е л ь. Конечно, у меня есть моя комната... Не думаешь же ты, что я могла бы жить в таком свинарнике, как Тео...

М э т ь ю. Так почему бы нам туда не пойти? Почему бы нам там кое-чем не заняться?..

И з а б е л ь. Нет, в моей постели еще никто не занимался любовью!

М э т ь ю. Изабель, прошу тебя. Ну, давай же...

И з а б е л ь. Нет, нет, нет!

М э т ь ю. Только сегодняшнюю ночь...

И з а б е л ь. Нет, нет и нет!

Комната Изабель не так уж сильно отличается от комнаты Тео. Обставлена она с какой-то мрачностью. Кровать прибрана, и четыре подушки в шелковых наволочках стоят одна на другой в безукоризненном порядке. На маленьком письменном столе так же в строжайшем порядке разложены блокноты, ручки и карандаши. Ничто в этой комнате не нарушает вполне буржуазной атмосферы.

М э т ь ю (*за кадром*). Я открыл для себя какую-то грань Изабель, которой прежде не знал, тайную ее сторону, которую она никому не хотела показывать...

Пока Изабель переодевается в ванной, Мэтью медленно обходит комнату, поглаживая покрывало, разглядывая столик, приоткрывая шкаф. Взяв один из карандашей, он кладет его точно туда же, где он лежал.

М э т ь ю (*за кадром*). Внезапно я подумал о спальне моих сестер в Сан-Диего, подумал о том, что в нашем доме и в домах наших близких все точно такое же, и рядом с ним — такие же зеленые лужайки и площадки со стоянками у гаражей...

Мэтью, кажется, угнетен этим открытием.

И з а б е л ь. Какая скульптура?

Мэтью оборачивается. Изабель стоит на пороге комнаты, совершенно обнаженная, и лишь черные вечерние перчатки натянуты у нее до локтей. Она включает свет и принимает хрестоматийную позу: в темном проеме двери ее высвеченное тело напоминает классическую статую, а черные перчатки создают иллюзию, что ее руки обрублены до локтей, как у знаменитой Венеры Милосской.

Мэтью улыбается.

М э т ь ю (*лукаво*). Я всегда мечтал заняться любовью с Венерой Милосской!

Вмиг сбросив с себя одежду, Мэтью делает ей знак подойти к постели.

И з а б е л ь. Я не могу тебя остановить... У меня нет рук! Я не могу тебя остановить!

Он обнимает ее и начинает целовать — шею, грудь, живот. Поначалу она смеется и как бы потакает ему, когда же они оба возбуждаются не на шутку, Изабель внезапно ощущает неловкость.

Вдруг становится слышна музыка. Она доносится из комнаты Тео, смежной с комнатой Изабель. Взволнованная Изабель пытается вырваться из-под Мэтью.

И з а б е л ь (*возбужденно*). Погоди!

М э т ь ю. Изабель!

Изабель стремительно вырывается, прижимает ухо к стене и, как испуганный дикий зверек, забившийся в норку, прислушивается. Теперь звуки играющей за стеной пластинки становятся все громче и отчетливее: Шарль Трене поет песню «Море». Упав на кровать, Изабель начинает тихонько плакать. Мэтью не знает, что ему делать. Потом склоняется над ней, убирая прядь волос с ее мокрого от слез лица.

М э т ь ю. Не слушай, Изабель! Ну не плачь, не плачь...

Музыка продолжает звучать, Изабель все громче, уже в голос рыдает, хотя и пробует кусать простыню в тщетных попытках остановиться.

М э т ь ю (*пытаясь ее успокоить*). Изабель, перестань! Прекрати!

Изабель поворачивается, чтобы прислушаться к звукам из-под двери. Потом ее осеняет.

И з а б е л ь (*испуская стон*). Тео! Открой мне!.. Тео! Тео! Тео!

М э т ь ю. Изабель! Не причиняй себе боль! Прошу тебя, перестань!

И з а б е л ь. Кто ты? Что ты делаешь в моей комнате? Убирайся! Ради Бога, уходи! Оставь меня одну!

Какое-то время Мэтью в оцепенении сидит возле нее. Затем, не вымолвив ни слова, покидает комнату.

Ночь. В квартире тихо. Дверь комнаты Тео открывается, он выходит в коридор, на какое-то время в нерешительности застыв на пороге, направляется к комнате Изабель и здесь снова на секунду останавливается, перед тем как открыть дверь.

В комнате мы замечаем спящую Изабель в черных по локоть перчатках, голова и тело ее обмотаны белой простыней.

Тео смотрит на нее, потом тихонько закрывает дверь.

Затемнение.

Из дома выходит консьержка. Она несет мусорный мешок в угол дворика, где свалена гора таких же мешков: понятно, что их не вывозят уже несколько дней. С раздражением женщина забрасывает свой мешок на вершину свалки. Когда она возвращается в дом, с улицы доносятся глухие голоса, шум, выкрики.

Кухонная мойка в квартире Тео и Изабель представляет собой кладбище грязной посуды. Кастрюли и сковородки свалены у газовой плиты, а все пространство вокруг заставлено пустыми пакетами. Изабель вытаскивает из духовки два почерневших блюда, намереваясь нести их в столовую.

За обеденным столом сидят Тео и Мэтью. Их тарелки выглядят не слишком чистыми, а приборы к блюдам перемешаны. Дверь открывается. Входит Изабель и с шумом ставит на стол кушанья тому и другому.

Тео и Мэтью склоняются над тарелками, с любопытством рассматривая их содержимое.

Т е о (*поддевая что-то на вилку*). Что это?

И з а б е л ь. Это, мой милый братец, фондю из сыра с гарниром из брокколи и слив.

Т е о. А это что?

И з а б е л ь. Это рататуй.

Т е о (*приглядываясь к рататую*). И ты воображаешь, что я съем эту бурду?

И з а б е л ь. Ты же вообразил, что я ее приготовлю?

Т е о. Предпочитаю умереть с голоду!

И з а б е л ь. Угощайтесь! Ничего другого в доме нет!

Тео подходит к камину и перебирает чеки, оставленные там отцом.

Т е о. Мы обменяли все чеки?

И з а б е л ь. А ты не забыл про нашу маленькую трапезу в честь семидесятилетия Мидзогути? А потом был еще ужин в «Куполь». Уж и не вспомню, в честь чего. Может, это была годовщина свадьбы Хичкока?

Т е о. Ладно, мне все ясно. И что теперь?

И з а б е л ь. Я позвоню папе.

Изабель выбегает из столовой. Она поднимает трубку телефона. Удивлена, что не слышно гудка. Долго ждет, но потом кладет трубку на рычаг и возвращается в столовую.

И з а б е л ь. Телефон отключен.

Т е о. Мы же забыли оплатить квитанции.

Повисает молчание.

Т е о. Я знаю, где мы можем раздобыть себе чего-нибудь поесть!..

Тео сбегает вниз по лестнице. Он мигом пролетает по дворику, где свалены мешки с пищевыми отбросами. Подбирает тройку из них, водружает их на плечи и спешит вернуться к себе в квартиру. Здесь он швыряет мешки с отбросами на стол и выгребает из них все, что еще можно счесть съедобным.

И з а б е л ь. Что это за гадость?

Т е о. Ужин.

И з а б е л ь (*скорчив гримасу*). Бэ-э!.. Омерзительно!

Т е о (*разглядывая раздавленный мандарин*). О, смотри! Тут есть кое-что, что может сгодиться!..

Изабель и Мэтью присоединяются к Тео и принимаются разгребать мешки с отходами.

В коридоре, стоя в одних трусах перед туалетом, Тео громко стучит в запертую изнутри дверь. Мэтью тоже в трусах, стоит рядом с ним.

Т е о. Изабель! Открой!

И з а б е л ь. Минуточку!

Т е о. Немедленно! Какого черта ты там делаешь?!

И з а б е л ь. Развлекаюсь! А что?

Т е о. Мне надо войти.

М э т ь ю. И мне!

И з а б е л ь. Какая жалость!

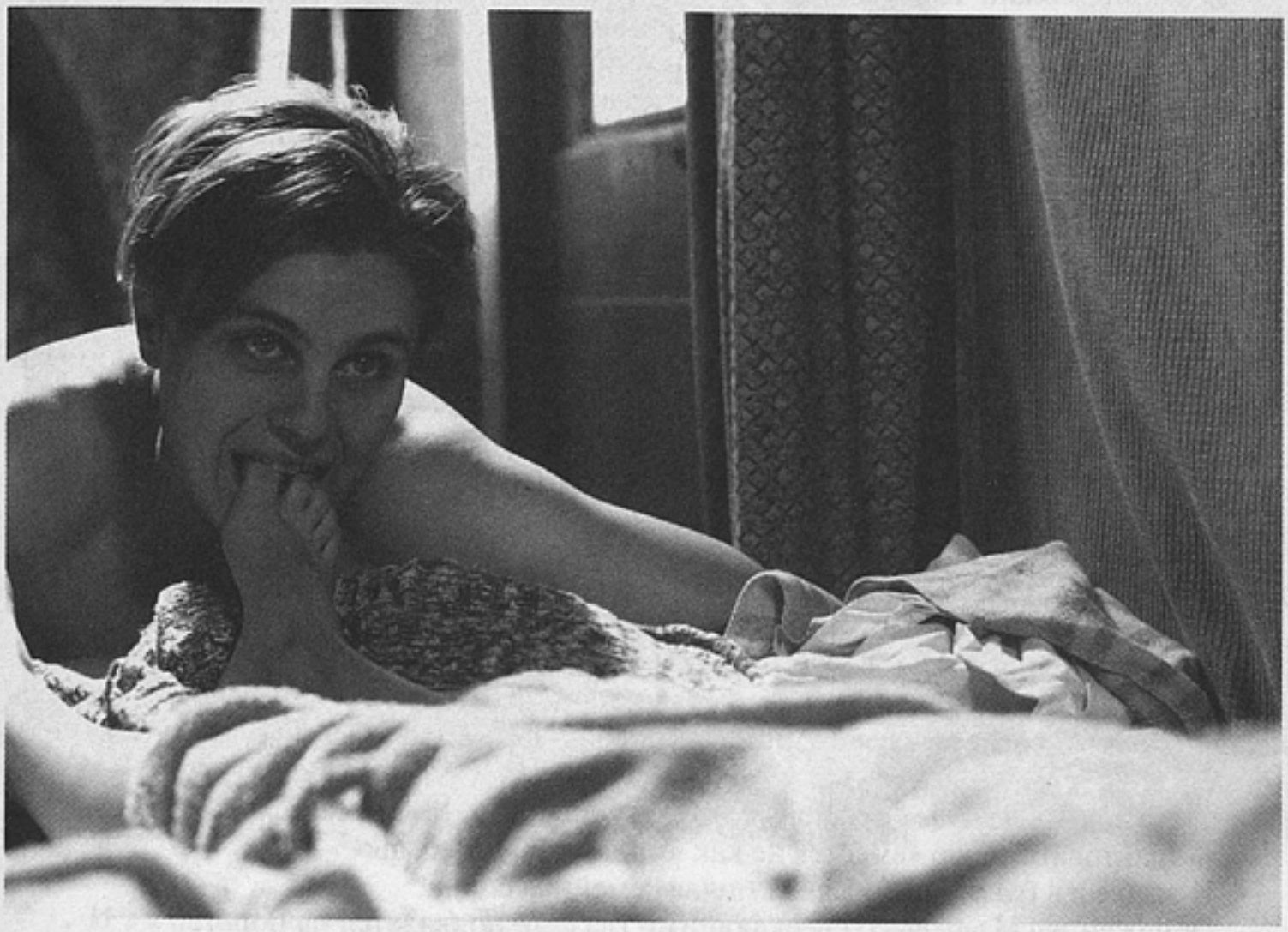
Т е о. Изабель, ну, правда же надо!

И з а б е л ь. Счастливчики вы оба! А у меня такой запор, что пришлось принять слабительное.

Т е о (*с внезапным озарением*). Черт возьми! Почему же я не вспомнил?.. Про другой туалет...

Тео бежит по коридору.

М э т ь ю. А я?



«Мечтатели»

Т е о. Устраивайся сам!

Мэтью остается стоять в коридоре, не зная, что ему предпринять. Потом понимает, что уже поздно.

М э т ь ю (*с содроганием*). О, нет!

Тео оборачивается и смотрит на него, мгновенно сообразив, что случилось.

М э т ь ю. О Господи! Господи Боже мой!

На лице Тео читаются одновременно и отвращение, и насмешка, и жалость. Он подходит к Мэтью и нежно обнимает его за плечи.

Т е о. О, мой маленький «лысый мексиканец». Мой маленький «лысый «мексиканец» — засранец! Пойдем я тебя вымою!..

М э т ь ю (*за кадром*). Я точно не помню, сколько времени мы провели вместе, бездельничая в квартире, оставленной родителями Тео и Изабель.

С того времени, как жалюзи в комнате Тео перестали открываться, снаружи мог быть день, а могла быть и ночь. Тео и Мэтью, голые растянулись на кровати, покуривая травку и потягивая виски прямо из бутылки. Из глубины комнаты доносятся звуки с пластинки Майлса Дэвиса.

Мэтью (*за кадром*). Мы почти не выходили из дому. Мы не знали, не хотели знать, день или ночь на дворе... Как будто бы мы вышли в море, оставив мир далеко за собой... Будто бы кровать Тео стала неким плотом Медузы...

Повернув голову назад, Мэтью смотрит на две фотографии приколотые к стене над ним: одна — Мао, другая — Джин Терни. Под таким углом зрения они выглядят искаженными, точно сквозь анаморфотную насадку.

М э т ь ю. Как эти двое оказались парочкой?

Т е о. Что ты хочешь этим сказать?

М э т ь ю. Уж точно, они не созданы друг для друга.

Т е о. Почему бы и нет? (*Делая глоток виски.*) Помнишь Годара: «Все мы дети Маркса и кока-колы». А почему бы не Мао и Джин Терни? Почему надо обязательно

противопоставлять? (*Пауза, затем говорит уже куда серьезней.*) Послушай, Мэтью. А ты и вправду страстный киноман?

Мэтью кивает.

Т е о. Тогда представь, что Мао режиссер. Представь, что он режиссер и снимает фильм, только в нем участвуют миллионы людей. Подумай об этих миллионах из красных отрядов, которые все вместе идут к будущему с красной книжицей в руках. С книгами, а не с оружием... С культурой, а не с насилием... Можешь себе представить, какой прекрасный эпический фильм получился бы?

М э т ь ю (*с сомнением*). Возможно.

Т е о. Возможно что?

М э т ь ю. Ты сказал про фильм с участием миллионов людей. Но те красные отряды, которыми ты так восхищаешься, — они лишь статисты, Тео... Они все на одно лицо, они одинаково одеты, они талдычат, как попугаи, одни и те же лозунги. Легко говорить: «Книги, а не оружие». Но это неправда — у них всего лишь одна книга, одна-единственная. Это-то меня и пугает до мурашек по коже...

Тео поднимает голую ногу и, на шутовской манер шевеля большим пальцем ноги, цитирует один из слоганов:

Т е о. «Нужно бороться с мелкобуржуазным индивидуализмом!»

Увидев ногу Тео воздетой вверх, Мэтью отвлекается, поднимает свою и принимается разглядывать собственный большой палец. На нем выделяется длинный, почти черный ноготь.

М э т ь ю. Ох! Это почти что бразильская ночь!..

Т е о. А тебе не кажется это жутким? Почему ты его не отстрижешь?

М э т ь ю. Что?

Т е о. Изабель тебе его отстригла бы, если б ты ее попросил.

М э т ь ю. У меня нет ножниц.

Т е о. Пусти в ход зубы.

Мэтью остается там, где он и находился, но голова его оказывается возле ног Тео. Спустя несколько секунд становится очевидным, что их ноги и головы разместились вдоль кровати, соответствуя позиции, которая называется «шестьдесят девять», или «валет».

М э т ь ю (*меняя тему разговора*). Послушай, Тео. Мне кажется, что ты предпочтешь трактовать слово «вместе» не как «миллион», а как «двое»

И з а б е л ь (*за кадром*). Какая милая семейная сцена!

Обнаженная Изабель со сверкающими глазами появляется на пороге.

Т е о. Иза! Иди к нам!

И з а б е л ь. Дай мне место!

Впервые мы видим, что Тео выглядит рядом с Изабель младенцем. Она забирается в постель, пробираясь по нему, чтобы занять место между братом и Мэтью. Укрывается простыней.

И з а б е л ь. Можешь теперь прийти ко мне... снаружи...

М э т ь ю. Привет!

И з а б е л ь. Боже, как от тебя несет!

М э т ь ю. Мне жаль.

И з а б е л ь. Ты пьян.

М э т ь ю (*мечтательно*). Да, я пьян. А ты прекрасна. Завтра утром я буду трезв, а ты будешь еще прекрасней.

Все втроем они забираются под простыню.

Т е о. Что, теперь спим?

Потушив лампочку на комоде, Тео складывается в калачик.

И з а б е л ь. Ну, а теперь спи. (*Целует его.*) Спокойной ночи, Тео. (*Целует потом Мэтью.*) И тебе спокойной ночи.

Пока Тео и Мэтью спят, Изабель глядит в потолок. Несколько секунд спустя она поворачивается к Тео и толкает его локтем.

И з а б е л ь (*шепотом*). Тео!

Тео ворочается, но не отвечает.

И з а б е л ь (*продолжает, ущипнув его в бок*). Проснись.

Т е о (*сквозь сон*). Чего?

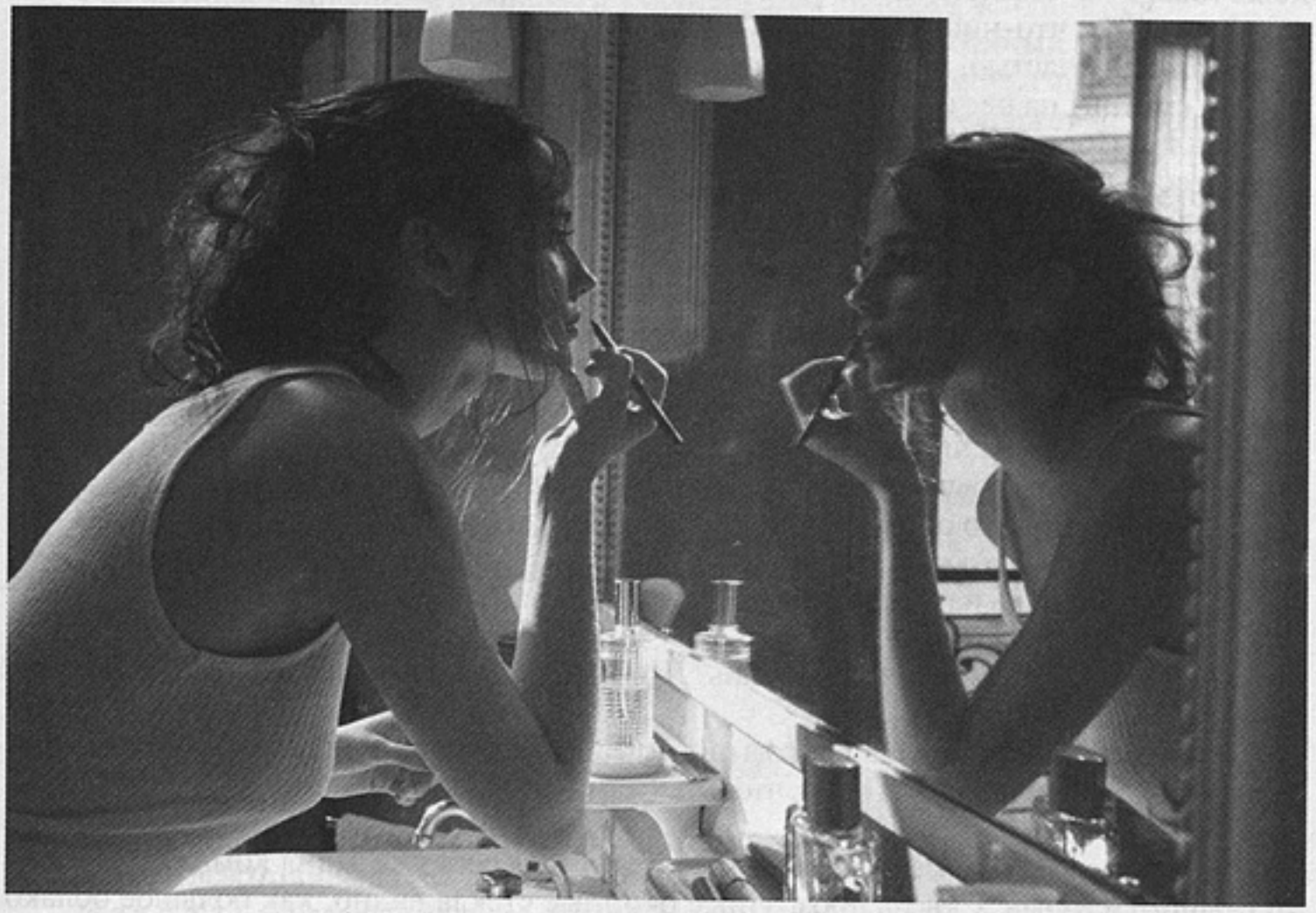
И з а б е л ь. Хочу, чтобы ты меня выслушал.

Т е о (*все еще сонный*). Зачем?

И з а б е л ь. Затем! (*Тряся его.*) Тео!

Т е о. Слушаю тебя, слушаю...

И з а б е л ь (*после паузы*). Знаешь, я люблю тебя.
Т е о. Ну, и я тебя люблю.
И з а б е л ь (*с горькой улыбкой*). Ты меня любишь? Смешно.
Т е о. А?
И з а б е л ь. Тео, ты слышишь меня? Это ведь навсегда, правда?
Т е о. Что навсегда?
И з а б е л ь. Мы двое... Разве не так, Тео?
Какое-то время Тео молчит.



«Мечтатели»

И з а б е л ь (*настойчиво*). Тео!
Тео раздумывает, прежде чем ответить.
Т е о. Да, да, да... А почему Мэтью тогда сказал это?
И з а б е л ь. Что сказал Мэтью?
Т е о. Что мы ублюдки, уроды...
И з а б е л ь. Но я хочу, чтобы ты мне сказал, что это навсегда, навсегда... (*Сдавленно крича.*) Ты ничего не понимаешь!
Т е о (*с нежностью*). Мы поговорим об этом завтра, ладно? Обещаю тебе.
Тео переворачивается, чтобы снова заснуть. Изабель же по-прежнему лежит на спине, уставившись во тьму раскрытыми глазами.

Прихожая квартиры. Какое-то время все неподвижно. Затем слышится звук ключа, поворачивающегося в замочной скважине, входная дверь открывается, родители Тео и Изабель входят в дом.

Закрыв за собой дверь, мать зажигает свет и окидывает взором прихожую, в которой все в относительном порядке. Отец тем временем направляется к телефону и, сняв трубку, секунду-другую вслушивается. Поняв, что связи нет, размашистым шагом в сопровождении жены проходит через прихожую и оказывается на пороге кухни. Там страшная грязь и беспорядок. Один из черных пакетов с отбросами валяется, распотрошенный, на столе.

Отец и мать проходят через коридор в столовую. На столе разбросаны малоаппетитные объедки. Отец на секунду застывает, затем подходит к каминной полке, берет с нее вазу, в которую он положил чеки. В ней ничего нет. Ни слова не говоря, он показывает пустую вазу жене.

Оба идут по коридору, который приводит их в ту часть квартиры, где располагаются комнаты их детей, и останавливаются перед комнатой Изабель. Отец легонько стучит в дверь. Ее комната пуста, в ней как всегда, все в порядке. Следуя за матерью, отец направляется к комнате Т е о. Открывает дверь. Видят Тео, Изабель и Мэтью, которые спят втроем. Мэтью — посередине. Глядя на эту троицу, отец и мать в безмол-

вии застывают на пороге. Затем, когда отец, по-видимому, постигнув очевидное, начинает говорить, его жена прикрывает ему рот.

М а т ь (*шепотом*). Пойдем!

О т е ц (*удивленно*). Как?!

М а т ь. Т-с-с-с-с... (*Оттаскивает отца от двери.*) Закрой дверь. (*Целуя его.*) Спокойно.

Закрыв за собой дверь, они наконец-то схлестываются.

М а т ь (*тихо*). Я знаю, что ты готов сказать, но подумай минуту, прежде чем начнешь говорить. Что ты хочешь, чтобы мы предприняли?

О т е ц. Ну, что-нибудь. Должны же мы что-то сделать! Ведь это же наши дети!

М а т ь. К счастью, не все.

Он смотрит на нее с укором, а она делается все серьезней.

М а т ь. Послушай, Жорж. Они всего лишь дети. И они живые. Это весна. Это их весна, весна их плоти.

Какое-то время оба молчат.

О т е ц. Значит, все дозволено?

М а т ь. О, знаешь ли, дозволения быть молодыми не спрашивают. (*Продолжая говорить, машинально берется наводить порядок.*) Боюсь, что мы должны оставить их. Ничего другого мы сделать не в состоянии.

Слушая ее, отец в глубокой задумчивости садится за стол вытаскивает чековую книжку и выписывает чек, потом идет к каминной полке, собираясь опустить чек в вазу. Передумав, подсовывает его к под вазу, чтобы он был на виду.

М а т ь. Вот так-то оно и хорошо.

Она кладет ему руки на плечи.

М а т ь. А теперь нам придется снова уехать.

О т е ц (*удивленно*). Уже?

М а т ь. Конечно. А ты что думаешь? Что мы будем с ними завтракать? Уйдем, как пришли. На цыпочках.

После некоторого замешательства отец вместе с нею покидает столовую. Прежде чем уйти, мать открывает одно из окон, чтобы впустить в квартиру немного свежего воздуха.

Тео, Изабель и Мэтью все еще лежат в постели, хотя свет уже залил комнату. Внезапно слышится взрыв. Сквозь прозрачные оконные стекла видно, как большое облако серого дыма поднимается над городскими крышами. Изабель порывисто садится на кровати, Тео и Мэтью спят.

Подойдя к окну, Изабель смотрит на небо. Солнце закрыто сплошной завесой серого дыма, которая расползается все шире. Постояв, Изабель выходит из комнаты. Идя по коридору, она внезапно останавливается на пороге столовой. Одно из окон распахнуто, и его створки ходят ходуном. Изабель входит в столовую и застывает. Здесь что-то не так. С усиливающимся беспокойством она осматривает комнату. В ней все еще царит ужасающий беспорядок, но она сразу же замечает, что часть стола расчищена от мусора и объедков: как раз там, где отец выписывал чек.

Изумленный взгляд Изабель скользит по комнате и в конце концов задерживается на каминной полке: там, прижатый вазой, белеет бумажный прямоугольник. Не смея себе представить, что это означает, девушка подходит к камину и дрожащей рукой вытягивает из-под вазы бумажку. Это выписанный отцом чек. Можно разглядеть и сумму — 1000 франков, и дату — 8 мая 1968 года.

Изабель бледнеет. Она вот-вот потеряет сознание. Комната кружится у нее перед глазами. В конце концов, точно загипнотизированная, Изабель выходит из столовой. Словно сомнамбула, она бредет по коридору по направлению к комнате Тео. Останавливается на пороге, видит, что Тео и Мэтью еще спят. Она понимает, что именно это видели и ее родители — сигареты с травкой, бутылки из-под алкоголя, сброшенную одежду и нижнее белье, постель, где они спали все вместе, втроем — намек на промискуитет. Изабель резко разворачивается и быстро идет на кухню. Здесь она в отчаянии осматривается. Потом внезапно распахивает балконную дверь и выходит на балкончик. Там, возле горшков с цветами и садовых инструментов, она замечает свернутый в круг резиновый шланг. Схватив его, Изабель возвращается в кухню, прилаживает конец шланга к выходу газовой трубы, потом открывает газ.

Раскручивая позади себя резиновый шланг, она медленно протягивает его по коридору, до самой спальни.

Освещение внезапно меняется, и точно так же, как в «Коридоре страха» Сэмюэла Фуллера, показанном в начальных сценах фильма в Синематеке, предгрозовая тревожная атмосфера сгущается вокруг девушки.

В спальне Изабель кладет другой конец шланга на ковер — как раз напротив кровати, на которой по-прежнему спят Тео с Мэтью. Поколебавшись — может, отказаться от своего страшного плана, — она принюхивается, потом, глубоко вдохнув в себя газ, запрокидывает голову назад и закрывает лицо руками.

За пределами спальни слышен уличный шум, сирены машин, крики кого-то из бегущих.

Изабель подходит к кровати, скользит взглядом по двум растянувшимся на ней телам и, взбив свою подушку, вытягивается рядом со спящими. Прикрывает глаза.

Газ начинает заполнять комнату, а уличный шум снаружи усиливается.

Внезапно раздается звон разбитого стекла, и кем-то брошенный камень с грохотом, разбив окно, катится по полу. Ошеломленная, Изабель спрыгивает с постели и разглядывает камень. С улицы доносятся какофония криков, скрежет металла, отрывистый свист и пение.

Тео и Мэтью просыпаются, Изабель выходит на балкон. Полуголая, она смотрит вниз. Как раз под их балконом внизу валяется перевернутая машина. Из нее вылетают густые клубы дыма. Жильцы дома напротив тоже высыпали на балконы и смотрят на то, что происходит на улице.

Через завалы камней и булыжника на мостовых протянулись ряды полицейских в маскировочных халатах. В руках у них дубинки и металлические щиты. С балкона Изабель видно, что все улицы вокруг заполнены демонстрантами, которые, сцепив поднятые вверх руки, распевают песни. Колонну демонстрантов возглавляет молодая женщина в капюшоне из грубой шерсти, которая размахивает огромным красным флагом.

Изабель возвращается в комнату, оставив балконную дверь распахнутой. Проснувшиеся Тео и Мэтью смотрят, пораженные, на рассыпанные по полу осколки стекла.

Т е о. Что происходит?

И з а б е л ь. В комнату ворвалась улица...

Т е о. Что?

Мэтью захлестывает свирепый приступ кашля.

М э т ь ю. Что это за жуткий запах?

И з а б е л ь. Это слезоточивый газ.

Т е о. Слезоточивый газ?

И з а б е л ь (*указав на балкон*). Подойди и увидишь собственными глазами.

Пока Тео и Мэтью, спотыкаясь, идут к балкону, Изабель быстро подбирает шланг и выносит его из спальни. Словно ведьма из сказки, несется она по коридору. На кухне она подбегает к плите и мигом выключает газ. Потом возвращается в спальню и присоединяется к стоящим Тео и Мэтью. Все они смотрят с балкона на то, что происходит внизу.

Демонстранты во главе с молодой женщиной в капюшоне из грубой шерсти, которая по-прежнему размахивает красным флагом, идут по улице Одеон. Теперь слышно, что они поют “Интернационал”.

Т е о. Я бегу вниз.

Одетые самым причудливым образом, Тео, Изабель и Мэтью выскакивают на улицу. Перевернутая машина служит группе молодых демонстрантов своего рода заслоном. Другие укрылись в подъездах домов и за колоннадой Морриса. Двери близлежащих кафе плотно закрыты, стулья с веранд уложены штабелями. Внезапно, будто получив приказ, силы безопасности начинают наступление. В одиночку или парами полицейские продвигаются вперед, щитами отражая камни и ветки, брызгалки и прочие снаряды с водой, которые швыряют в них из-за поваленной машины. Поначалу демонстранты удерживают поле боя. Некоторые подхватывают “Интернационал”, вскоре мелодия медленно гаснет, заглушаемая бессвязными криками.

Полицейские швыряют шашки со слезоточивым газом, которые, взрываясь, распространяют вокруг дым ярко-оранжевого цвета. Жильцы, высыпавшие на балконы, захлопывают балконные двери и зашторивают окна.

Не веря собственным глазам, Тео, Изабель и Мэтью смотрят, как полицейские вскидывают ружья.

Спотыкаясь на разбитой мостовой, демонстранты пускаются врассыпную. Сломя голову, они несутся по улицам, и всюду воцаряется хаос. Бегущая толпа вовлекает в свои ряды и нашу троицу.

На пути к площади Одеон их толкают и справа, и слева, и, не в силах удержаться вместе, они постепенно теряют друг друга.

Поначалу сквозь рев толпы еще можно расслышать, как они окликают друг друга по именам. Потом удается лишь заметить то здесь, то там их лица.

На экране — выпуски новостных киножурналов 1968 года — о майских мятежах и манифестациях в Париже.

М э т ь ю (*за кадром*). Казалось, что вся страна высыпала на площади... Лишь позднее, спустя несколько дней, заводы, банки и школы вновь открылись. Все это время в домах не было газа, а магазины влачили жалкое существование. По всей Франции шли забастовки, причем впервые забастовщики ставили вопрос не о повышении зарплаты или увеличении количества выходных дней. На этот раз речь шла о коренных изменениях в мире...

Демонстранты сталкиваются с полицейскими на бульваре Сен-Жермен.

М э т ь ю (*за кадром*). Мой мир наверняка изменился. То, чего я боялся, случилось. Я был схвачен полицейскими и репатриирован: через три дня после моего ареста меня доставили к самолету и выслали в Соединенные Штаты...

На улице Эстрапад лежит перевернутый автобус.

М э т ь ю (*за кадром*). Мне даже не удалось попрощаться с Тео и Изабель...

Бульвар Сен-Мишель перегорожен баррикадами. За кадром слышны непрекращающийся глухой шум, сирены полицейских машин, разрывы шашек со слезоточивым газом, крики: «Полицейские — эсэсовцы!», «Де Голль — убийца!»

М э т ь ю (*за кадром*). Я писал им из Сан-Диего, писал не раз, но ответа так и не получил...

На перекрестке бульваров Сен-Жермен и Сен-Мишель выросла баррикада с демонстрантами, которые открывают стрельбу по машинам.

М э т ь ю (*за кадром*). И когда спустя много лет мне в конце концов удалось вернуться в Париж, я не нашел их имен даже в телефонном справочнике...

С криками «Освободите наших товарищей!» демонстранты проходят по бульвару Араго мимо тюрьмы «Санте», заключенные, почти невидимые сквозь решетки своих камер, размахивают платками.

М э т ь ю (*за кадром*). Так в мае 1968 года родилась легенда...

Строй демонстрантов марширует вверх по Елисейским полям. Их колонны возглавляют Даниель Кон-Бендит, Ален Гисмар и другие.

М э т ь ю (*за кадром*). Историки до сих пор спорят, был ли это внезапный массовый бунт или коллективный мятеж пресыщенной молодежи среднего класса, чьи головы были набиты полупереваренными марксистскими теориями...

Закадровый комментарий Мэтью подходит к концу, и мы видим ночное парижское небо, которое рассекают вспышки огней, ниспадающих на землю каскадом искр.

М э т ь ю (*за кадром*). Одно было исторически точно — об этом никто не спорит: поводом к началу смуты оказалось увольнение Анри Ланглуа из Синематеки...

Цвет медленно возвращается, заполняя экран.

Современная телевизионная нарезка: с устрашающей скоростью одна сюжетная подборка сменяется другой...

М э т ь ю (*за кадром*). Сегодня я уже не тот, кого можно было бы назвать настоящим синефилом. Разумеется, я хожу в кино, но хожу на те же фильмы, которые смотрят все. И мне это нравится, но я предпочитаю сидеть на задних рядах...

Знаменитая сцена в планетарии из «Бунтаря без причины» с Джеймсом Дином, Натали Вуд и Сэлом Минео.

М э т ь ю (*за кадром*). Однако много раз поздней ночью, уже пребывая в полудреме и переключая телеканалы, мне удавалось пересмотреть кое-какие классические фильмы, которые раньше я смотрел в Синематеке...

Трое молодых людей из фильма Николаса Рея смотрят вверх, до тех пор пока искусственный небесный свод планетария в Лос-Анджелесе не раздвигается, чтобы открыть настоящее звездное небо над городом.

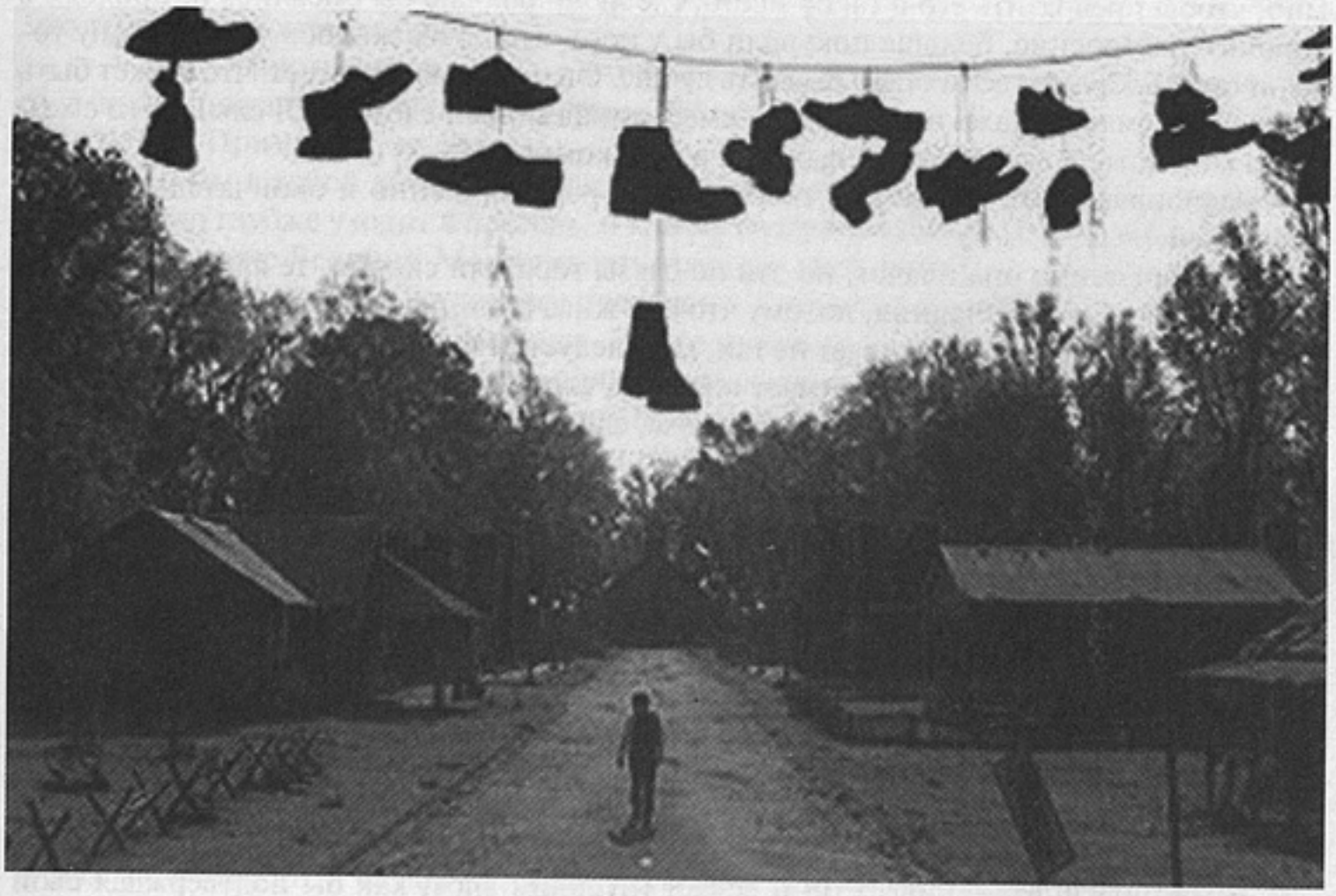
М э т ь ю (*за кадром*). И я вновь вспоминаю двух моих товарищей, двух плененных друг другом сирен, которые тогда же пленяли и меня, и мне хочется крикнуть: «Тео! Изабель! Это же наш фильм!»

*Перевод с итальянского Валерия Босенко*

ДЭНИЕЛ УОЛЛЕС

# Крупная рыба

**РОМАН МИФИЧЕСКИХ СООТВЕТСТВИЙ**



«Крупная рыба»

## Смерть моего отца. Дубль 3

Вот как это происходит. Старый доктор Беннет, наш семейный доктор, выходит из комнаты для гостей и тихо прикрывает за собой дверь. Старее старого, доктор Беннет всегда был частью нашей жизни, он даже принимал у моей матери роды, когда я появился на свет, а уже в то время наша местная медицинская комиссия предлагала ему поскорей уйти на заслуженный покой — вот какой он старый. Сейчас доктор Беннет слишком стар почти для всего. Он не столько ходит, сколько волочит ноги, не столько дышит, сколько задыхается. И, видимо, состояние умирающего пациента приводит его в полную растерянность. Выйдя из комнаты для гостей, в которой мой отец лежит последние несколько недель, доктор Беннет разражается бурными слезами и какое-то время не в силах сказать ни слова, его плечи сотрясаются от рыданий, морщинистые ладони прижаты к глазам.

Наконец, сделав над собой усилие, он поднимает глаза и шумно вздыхает. У него вид потерявшегося ребенка, и он говорит моей матери и мне, которые приготовились услышать самое худшее: «Не знаю... я в самом деле не знаю, что происходит. Больше ничего не могу сказать. Но, похоже, он совсем плох. Лучше вам пойти и взглянуть самим».

Моя мать смотрит на меня взглядом, в котором я вижу полное смирение и готовность ко всему, что бы ни ждало ее за дверью, ко всему тяжелому или ужасному. Она готова. Она стискивает мою руку, потом встает и идет в комнату для гостей. Доктор Беннет падает в кресло моего отца и затихает как-то уж совсем безжизненно. На какое-то мгновение мне приходит мысль, что он умер. Что Смерть явилась в наш дом, не нашла моего отца и решила взамен взять жизнь доктора. Но нет. Смерть явилась за моим отцом. Доктор Беннет открывает глаза и глядит в дикую, далекую пустоту перед собой, и я могу предположить, о чем он сейчас думает. Эдвард Блум! Кто бы мог подумать! Человек мира! Импортер-экспортер. Нам всем казалось, что ты будешь жить

---

Окончание. Начало см.: 2004, № 5.

Фрагменты. Полностью книга выходит а издательстве «Азбука-Классика», которому редакция «Искусство кино» выражает благодарность за предоставленную возможность опубликовать этот текст.

вечно. Хотя другие опадали, как листья с дерева, и если, думали мы, кто способен противостоять грядущим суровым зимам и цепляться за жизнь, так это ты. Как если б он был бог. Так мы стали смотреть на моего отца. Хотя мы видели его в боксерских трусах по утрам, а поздним вечером заснувшим перед телевизором, когда уже все передачи завершились, с открытым ртом, с бледно-голубым отсветом, как саваном, на лице, мы верили, что он божественного происхождения, бог, бог смеха, бог, который всякий разговор начинает неизменным: «Один человек...» Или, может, лишь частично бог, порождение смертной женщины и некоей высшей сущности, сошедший в этот мир, чтобы превратить его в такое место, где люди больше бы смеялись и, приходя в хорошее настроение, больше покупали бы у него, чтобы им жилось лучше, и ему тоже, и таким образом всем стало бы жить лучше. Он смеется и богатеет, что может быть лучше? Он смеется даже над смертью, смеется над моими слезами. Я слышу его смех, когда моя мать, качая головой, выходит из его комнаты.

«Неисправимый человек, — говорит она. — Совершенно и окончательно неисправимый».

Одновременно она плачет, но это не слезы горя или скорби, те слезы давно выплаканы. Это слезы отчаяния, потому что она жива и одинока, когда мой отец умирает в комнате для гостей и умирает не так, как следует. Я вопросительно смотрю на нее. Стоит мне заходить? И она пожимает плечами, словно говоря: «Тебе решать, иди, если хочешь», а сама как будто на грани смеха, словно из ее глаз не льются слезы, и едва владеет лицом.

Доктор Беннет, кажется, уснул в кресле моего отца.

Я встаю, подхожу к полуоткрытой двери и заглядываю в комнату. Отец неподвижно сидит, обложенный подушками и глядя вникуда, словно кто-то нажал кнопку «пауза» и он ждет, когда кто-то или что-то включат его снова. Мое появление включает его. Увидев меня, он улыбается.

— Заходи, Уильям, — зовет он.

— Ну, ты, кажется, чувствуешь себя получше, — говорю я, усаживаясь в кресло, стоящее возле его кровати, кресло, в котором я сидел каждый день в течение последних нескольких недель. С него я наблюдаю за приближением моего отца к концу жизни.

— Да, получше, — кивает он и делает глубокий вдох, как бы подтверждая свои слова. — Думаю, что получше.

Но только сегодня, только в эти минуты. Теперь для моего отца нет возврата. Теперь для улучшения потребовалось бы нечто большее, чем просто чудо; потребовалось бы письменное прощение от самого Зевса в трех копиях и за его подписью, спущенное всем остальным богам, могущим претендовать на измученные тело и душу моего отца.

Он, я думаю, уже частично мертв, если такие вещи возможны; он настолько изменился, что невероятно было бы поверить, не видь я этого собственными глазами. Во-первых, на руках и ногах появились небольшие язвочки. Их лечили, но без особого успеха. В конце концов они как будто зажили сами по себе, однако же не так, как мы ожидали и надеялись. Его мягкая белая кожа, из которой росли длинные черные волосы, как шелковистые нити кукурузной метелки, его кожа стала жесткой и блестящей — и, больше того, слегка отслаивалась, как вторая кожа. Смотреть на него было не так больно, пока ты не выходил из комнаты и не видел его фотографию на каминной полке. Снимок был сделан на пляже в Калифорнии шесть или семь лет назад, и, глядя на него, ты видел — человека. Теперь он не тот человек, что раньше. Он — что-то совершенно иное.

— Правда, неплохо, — говорит он, оглядывая себя. — Не сказал бы, что хорошо. Но лучше.

— Я просто хотел узнать, что так взволновало доктора Беннета, — объясняю я. — Он выглядел по-настоящему обеспокоенным, когда вышел от тебя.

Отец кивнул.

— Если честно, — говорит он доверительно, — думаю, это мои шуточки его довели.

— Твои шуточки?

— Да, анекдоты о врачах. Думаю, я переборщил. — И он начинает бесконечную серию анекдотов с длиннющей бородой: — «Доктор, доктор! Мне осталось жить только пятьдесят девять секунд». — «Подождите у телефона, через минуту освобожусь». «Доктор, доктор! Мне все время кажется, что я — шторы». — «Ну, хватит, задернись». «Доктор, доктор! Моя сестра думает, что она в лифте». — «Пригласите ее зайти». — «Не могу. Она не остановилась на этом этаже». «Доктор, доктор! Мне чудится, что я

козел». — «А по-моему, вы просто баран». «Доктор, доктор! Мне кажется, я все время уменьшаюсь». — «Потерпите еще немного». У меня их миллион, — хвастается отец. — Ничуть не сомневаюсь.

— Каждый раз, как доктор Беннет заходит ко мне, я рассказываю ему парочку. Но... наверное, перестарался. Во всяком случае, думаю, ему не хватает чувства юмора. Как большинству врачей.

— Или, может, ему просто хочется, чтобы ты был с ним честным, — говорю я.

— Честным?

— Ну да, откровенным. Просто веди себя как нормальный человек и расскажи, что тебя беспокоит, где болит.

— А-а! — протягивает отец. — Понимаю. Как в том анекдоте: «Доктор, доктор! Я умираю, пожалуйста, вылечите меня». Так, да?

— Так. Примерно так, но...

— Но мы с тобой знаем, что моя болезнь неизлечима, — говорит он, его улыбка гаснет, тело глубже уходит в постель, и к нему возвращается прежняя слабость. — Это напоминает мне Великий Мор тридцать третьего года. Никто не знал, ни что это такое, ни откуда пришло. Сегодня все прекрасно, а назавтра пошло косить — причем даже самых крепких людей в Эшленде. Умирали прямо за завтраком. Труп окоченевал так быстро, что человек застывал, прямо сидя за столом на кухне, не донеся ложку ко рту. А следом еще дюжина за час. Меня почему-то не брало. Я смотрел, как соседи падают наземь, будто душа неожиданно и навсегда покидала их тело, будто...

— Папа! — повторил я несколько раз и, когда он, наконец, замолчал, взял его тонкую хрупкую руку. — Хватит, больше никаких историй. Хорошо? Никаких дурацких анекдотов.

— Они дурацкие?

— Дурацкие не в плохом, а в самом положительном смысле.

— Спасибо.

— Давай хотя бы немного поговорим как мужчина с мужчиной, — попросил я, — как отец с сыном. Хватит небылиц.

— Небылиц? Ты думаешь, я все сочиняю? Не хочешь верить в истории, которые мне, бывало, рассказывал мой отец? Думаешь, я рассказываю тебе истории. Вот когда я был мальчишкой, я слушал истории так истории. Отец будил меня среди ночи, чтобы рассказать историю. Это было ужасно.

— Но даже сейчас ты сочиняешь, папа. Я не верю ни единому твоему слову.

— Не обязательно верить мне, — говорит он слабым голосом. — Просто верь, что это правда. Это — как метафора.

— Забыл. Что такое метафора?

— Всесожжение Господу, в основном. — Его лицо слегка искажается от боли.

— Вот видишь? — говорю я. — Даже когда ты серьезен, и то не можешь удержаться от шутки. Бесполезно с тобой говорить. Ты держишь меня на расстоянии. Как будто боишься меня или чего-то такого.

— Боюсь тебя? — говорит он, вращая глазами. — Я умираю и, по-твоему, боюсь тебя?

— Боишься сблизиться.

Он задумывается, мой старик, отводит глаза и смотрит куда-то вдаль, в свое прошлое.

— В какой-то степени тут, должно быть, виноват мой отец, — говорит он. — Мой отец был пьяница. Я не рассказывал тебе об этом, нет? Запойный, пил страшно. Иногда бывал слишком пьян, чтобы самому сходить за новой порцией. Какое-то время заставлял бегать меня, но потом я перестал, отказался. В конце концов он натаскал на это дело своего пса, Джина. Тот с пустой корзинкой в зубах бежал в кабак на углу, там корзинку загружали пивом, и пес тащил ее отцу. Чтобы расплатиться, отец засовывал псу под ошейник долларовую бумажку. Как-то раз доллара не нашлось, и он засунул под ошейник пятерку. Пес домой не вернулся. Хоть и пьяный, отец добрался до кабака и увидел, что его псина сидит у стойки и пьет двойной мартини. Отца это забрало. «Раньше ты никогда так не поступал», — говорит он Джину, а тот отвечает: «Так раньше ты всегда давал мне денег в обрез».

Отец смотрит на меня — и ни капли раскаяния.

— Просто не можешь без этого, да? — не выдерживаю я и скриплю зубами.

— Конечно, могу, — отвечает он.

— Хорошо, — говорю я. — Попытайся. Расскажи что-нибудь. Расскажи о том месте, откуда ты родом.

— Из Эшленда, — говорит он, облизывая губы.

— Так, из Эшленда. Какой он?

— Маленький. — Отец переносится мыслями в родной городок. — Очень маленький.

— Ну, какой маленький?

— Он был такой маленький, что когда кто-нибудь включал электробритву, уличные фонари чуть не гасли.

— Неплохое начало, — говорю я.

— Народ там был такой прижимистый, — продолжает он, — что сидел на одних бобах, чтобы сэкономить на пену для ванны.

— Я люблю тебя, папа, — говорю я, придвигаясь ближе. — Мы заслуживаем лучшего. Но к тебе так трудно пробиться. Помоги мне, хотя бы сейчас. Расскажи, какой ты был в детстве?

— Я был толстый, — начинает он. — Никто со мной не играл. Я был такой толстый, что мог играть только в прятки. Вот какой я был толстый, — говорит он, — такой толстый, что приходилось делать передышку, чтобы выйти из дому на улицу, — говорит без улыбки, потому что на сей раз не старается рассмешить, а просто остается самим собой, кем-то, кем не может не быть.

Под одной внешней оболочкой — другая, под ней — третья, а под третьей — больное темное место, его жизнь, что-то такое, чего никто из нас не понимает. Все, что я могу сказать, это: «Попытайся еще раз. Я дам тебе шанс, а потом ухожу, так я сделаю, и не знаю, приду ли опять. Больше не хочу быть простаком — напарником рыжего клоуна».

И он говорит, мой отец, мой родной отец, который лежит передо мной на смертном одре, хотя и выглядит сегодня неплохо для человека в его состоянии, говорит мне: «Сын, ты сегодня не в себе, — говорит что твой Граучо Маркс[1], еще и подмигивая на всякий случай: — И это огромное достижение».

Но я отказываюсь принимать его шутку; мой отец — трудный случай. Я встаю, чтобы уйти, но он хватает меня за руку, удерживая с такой силой, какой, я думал, в нем уже не осталось. Я гляжу на него.

— Я знаю, когда придет мой последний час, — говорит он, пристально глядя мне в глаза. — Я это видел. Знаю, когда и как все произойдет, и это будет не сегодня, так что не волнуйся.

Он совершенно серьезен, и я верю ему. Действительно верю. Он это понимает. Тысячи мыслей проносятся в моей голове, но я не могу высказать ни одной. Мы неотрывно глядим в глаза друг другу, и я в полном изумлении. Он это понимает.

— Как ты... каким образом?..

— Я всегда это знал, — мягко говорит он, — всегда обладал такой силой, способностью к видениям. С детских лет. Когда я был мальчишкой, я видел вещие сны. С криком просыпался. В первую ночь отец подошел ко мне и спросил, что случилось, и я рассказал ему. Рассказал, что мне приснилось, будто тетя Стейси умерла. Он меня успокоил, мол, с тетей Стейси все хорошо, и я лег обратно в постель.

Но на другой день она умерла.

Примерно неделю спустя это повторилось. Новый сон, и я опять с криком проснулся. Он вошел ко мне в комнату и спросил, что случилось. Я сказал, что мне приснилось, будто Грэмпс умер. Он, как в первый раз, сказал, — хотя, может, и слегка обеспокоенно, — что Грэмпс в полном порядке, и я уснул.

И, конечно же, на другой день Грэмпс умер.

Несколько недель мне ничего не снилось. Но потом опять новый сон. Отец вошел ко мне и спросил, что мне приснилось, и я сказал, что видел, будто умер мой отец. Он, разумеется, уверил меня, что отлично себя чувствует и пусть я не думаю об этом, но я видел, как он испугался, и слышал, как он ходил всю ночь из угла в угол, а на другой день он был не в себе, и вид у него был такой, будто он ждет, что что-нибудь упадет ему на голову, и рано утром он отправился в город и долго не возвращался. Когда он, наконец, появился, то выглядел ужасно, будто весь день ждал, что ему на голову упадет топор. «Боже правый! — сказал он моей матери, когда увидел ее. — Такого кошмарного дня у меня не было во всю мою жизнь!» «Ты думаешь, что это у тебя был плохой день? — ответила она ему. — Этим утром молочник замертво свалился у нас на крыльце!»

Я вышел, хлопнув дверью, надеясь, что его хватит инфаркт, и он мгновенно умрет, и все наконец кончится. Я даже заранее начал скорбеть.

---

[1] Самый известный из трех братьев Маркс — американских комиков, чье вдохновенное сумасбродство оставило яркий след в истории мирового кино.

— Эй! — услышал я из-за двери его голос. — Где твое чувство юмора? Если и не юмора, то хотя бы сострадания? Вернись! — зовет он меня. — Дай мне шанс, пожалуйста! Я тут умираю!

## День, когда родился я

В день, когда я родился, Эдвард Блум слушал трансляцию футбольного матча по транзистору, который он засунул в карман рубашки. А еще он толкал перед собой газонокосилку и дымил сигаретой. Лето было дождливым, и трава вымахала высокая, но в тот день солнце жарило моего отца и отцовскую лужайку, живо напоминая старые добрые времена, когда и солнце было жарче, да и все в мире — или жарче, или больше, или лучше, или проще, чем нынче. Плечи у него уже были, как красные яблоки, но он не замечал этого, потому что слушал трансляцию самого важного матча в году, матча, в котором команда его колледжа в Оберне сошлась со своим извечным противником из Алабамы, неизменно побеждавшим в этом противостоянии.

Он коротко подумал о моей матери, которая была в доме, просматривала счет за электричество. В доме было холодно, как в холодильнике, но она все равно обливалась потом.

Она сидела на кухонном столе, уставясь в счет, когда почувствовала, как я энергично задвигался, принимая стартовую позицию.

«Скоро», — подумала она, быстро делая глубокий вдох, но не слезла со стола и даже не перестала смотреть на счет. Только мысленно повторяла одно слово: «Скоро».

Мой отец продолжал косить лужайку, и было похоже, что Оберну ничего не светит. Как всегда. Каждый раз происходило одно и то же: ты начинал следить за игрой, веря, что уж в этом году, наконец-то, придет победа, но она никогда не приходила.

Дело шло к перерыву, а Оберн уже проигрывал десять очков.

В день, когда я родился, мой отец закончил подстригать лужайку перед домом и, вновь исполнившись оптимизма, двинулся на задний двор. Во втором тайме Оберн сразу бросился в атаку и опустил мяч за линией. Теперь они проигрывали только три очка, еще не все было потеряно.

Алабама тут же отыграла потерю, а потом, не мешкая, увеличила отрыв.

Моя мать положила счет за электричество на стол и прижала его обеими руками, словно пытаясь разгладить. Она еще не знала, что неутомимый труд и упорство моего отца всего лишь через несколько дней будут с лихвой вознаграждены и ей больше никогда не придется беспокоиться о счетах за электричество. Сейчас же мир, все планеты Солнечной системы, казалось, вращаются вокруг этого счета в сорок два доллара и двадцать семь центов. Но было необходимо поддерживать прохладу в доме. Она носила такую тяжесть. Она всегда была худенькой, но сейчас, нося меня в себе, стала огромной, как дом. И ей хотелось прохлады.

Она слышала, как мой отец на улице косит лужайку. Ее глаза расширились: я готов был ринуться вперед. «Уже». Я уже готов был ринуться вперед.

Время шло. Она спокойно собирала вещи для роддома. Оберн владел мячом, но играть оставалось считанные секунды. Только на то, чтобы забить с поля.

В день, когда я родился, мой отец замер, перестав косить лужайку, и слушал голос комментатора, доносившийся из приемника. Он, как статуя, стоял у себя на заднем дворе, наполовину подстриженном, наполовину нет. Он знал, что они проиграют.

В день, когда я родился, мир стал маленьким и полным радости.

Моя мать закричала, мой отец закричал.

В день, когда я родился, они победили.

## Его бессмертие

Мой отец рано дал мне понять, что будет жить вечно.

Однажды он упал с крыши. Садовник очищал водосточный желоб от палой листвы и ушел домой, не докончив дела, оставив лестницу прислоненной к стене. Мой отец вернулся с работы, увидел лестницу и взобрался на крышу. Хотел посмотреть, какой с нее открывается вид. Как он потом сказал, ему было любопытно, сможет ли он увидеть высокое здание его конторы с крыши нашего дома.

Мне тогда было девять, и я понимал, что это опасно. Я попросил его не делать этого. Сказал, что это опасно. Он долго смотрел на меня, а потом подмигнул, и его подмигивание могло означать, черт возьми, все что угодно, по твоему желанию.

И полез по лестнице. Он, наверное, уж десять лет не лазил по лестнице, но это лишь мое предположение. Может быть, он постоянно лазил по лестницам. Откуда мне было знать?

Взобравшись на крышу, он стоял у трубы и глядел вокруг, поворачиваясь на юг, север, восток и запад, ища здание своего офиса. Он смотрелся великолепно, стоя там в своем черном костюме и сияющих черных туфлях. Казалось, он нашел наконец место, где смотрится наиболее выгодно: на крыше дома в два этажа высотой. Он расхаживал — прогуливался — взад и вперед высоко надо мной, приложив ладонь козырьком к глазам, как капитан корабля, высматривающий, не появилась ли земля. Но здания его офиса не было видно сквозь даль.

И вдруг он упал, а я, я смотрел, как он падает. Смотрел, как мой отец падает с крыши собственного дома. Это случилось так быстро, не знаю, споткнулся он, или поскользнулся, или что — он мог и спрыгнуть, насколько я его знаю, — но он пролетел два этажа и рухнул в заросли кустарника. До последнего мгновения я все ждал, что у него вырастут крылья, а когда этого не произошло, когда крылья у него так и не появились, я понял, что это падение убило его. Я был настолько уверен, что он мертв, что даже не бросился к нему — посмотреть, нельзя ли его спасти, оживить, может быть.

Я медленно подошел к телу. Он лежал совершенно неподвижно, не дыша. На его лице было то выражение блаженного покоя, которое ассоциируется с освобождением от всего земного. Приятное выражение. Я смотрел на него, запоминая — моего отца, лицо моего отца в смерти, — когда вдруг оно ожило, отец подмигнул мне, засмеялся и сказал: «Поразил я тебя, правда?»

## Его величайшая способность

Когда Эдвард Блум покинул Эшленд, он дал себе обещание увидеть мир, и вот почему казалось, что он вечно в дороге и никогда не задерживается подолгу на одном месте. Не было такого континента, куда бы не ступала его нога, ни одной страны, где бы он не побывал, ни одного крупного города, где бы он не мог найти друга. Настоящий гражданин мира. Он редко появлялся дома, и это были яркие, даже эпические эпизоды в моей жизни, спасал меня, когда мог, побуждал быстрей взрослеть. Однако силы, которым он не мог противостоять, звали его в дорогу; говоря его словами, он оседлал тигра.

Но он любил, чтобы мы расставались смеясь. Он хотел, чтобы таким мы запомнили его, а он — нас. Из всех его невероятных способностей самой невероятной была эта: в любое время, нежданно-негаданно, он мог буквально потрясти меня.

Одному человеку — назовем его Роджер — нужно было уехать из города по делам, поэтому он доверил соседу заботу о своем коте. Итак, этот человек любил своего кота, любил больше всего на свете, настолько, что вечером в тот же день, как уехал, он позвонил соседу, желая узнать о здоровье и настроении своего дражайшего мурлыки. И вот он спрашивает соседа:

— Как там мой дорогой, любимый, драгоценный котик? Скажи мне, пожалуйста, сосед.

И сосед отвечает:

— Сожалею, что вынужден огорчить тебя, Роджер. Но твой кот сдох. Его переехала машина. Насмерть. Сочувствую тебе.

Роджер был потрясен! И не только известием о том, что его кот почил — как будто этого было недостаточно! — но и тем, как ему об этом сообщили.

И он сказал, он сказал:

— Нельзя сообщать человеку о подобных ужасных вещах в такой манере! Когда случается что-нибудь подобное, не говори сразу, смягчи удар. Подготовь его! Например. Когда я сегодня позвонил, тебе следовало сказать: «Твой кот на крыше». В другой раз, когда я позвонил бы, ты б ответил: «Кот до сих пор сидит на крыше, не хочет спускаться, и вид у него очень больной». В следующий раз можно было бы сказать, что кот свалился с крыши и сейчас находится в лечебнице с повреждением внутренних органов. А потом, когда я бы снова позвонил, ты бы сказал — дрожащим голосом, взволнованно, — что он скончался. Усвоил?

— Усвоил, — ответил сосед. — Виноват.

И вот, спустя три дня, Роджер снова позвонил соседу, потому что сосед продолжал присматривать за его домом, вынимать почту из ящика и тому подобное, и Роджер хотел узнать, не случилось ли за это время чего серьезного. И сосед сказал:

— Случилось. По правде говоря, случилось. Кое-что серьезное.

— И что же? — спросил Роджер.

— Ну, — ответил сосед, — это связано с твоим отцом.

— С моим отцом! — воскликнул Роджер. — Что с моим отцом?

— Твой отец на крыше...

Мой отец на крыше. Таким я иногда люблю вспоминать его. Элегантный в своем черном костюме и сияющих скользких туфлях, он смотрит налево, смотрит направо, вглядывается вдаль. Потом, посмотрев вниз, он видит меня и, начиная падать, улыбается и подмигивает мне. И все время, пока падает, он смотрит на меня — улыбающаяся, таинственная, мифическая, неведомая личность: мой отец.

## Он приобретает город и кое-что в придачу

Эта история встает, как тень из тумана.

В результате напряженной работы, везения и удачных вложений мой отец становится состоятельным человеком. Мы переезжаем в дом побольше, на улицу посимпатичней, и моя мать сидит дома со мной, а пока я расту, отец работает так же много, как прежде. Иногда он уезжает на несколько недель и возвращается домой усталый и грустный, почти ничего не говорит, кроме того, что очень скучал без нас.

Итак, хотя он добился успеха, все мы не чувствуем себя счастливыми. Ни мать, ни я, ни, конечно же, отец. Даже заходит разговор о том, чтобы разойтись, потому что такая семья — не семья. Но этого не происходит. Иногда подобная угроза служит лишь укреплению семьи. Мои родители решают вместе пережить трудные времена.

В этот-то период, в середине 70-х, мой отец и начинает тратить деньги на непредсказуемые вещи. В один прекрасный день ему становится ясно, что в его жизни чего-то не хватает. Или речь, скорей, идет о чувстве, которое с возрастом — он только что разменял четвертый десяток — все больше овладевало им и однажды окончательно овладело, когда в силу совершенно случайных обстоятельств он застрял. В маленьком городке, называвшемся Спектер[2], где-то в глубинке — в Алабаме, или Миссисипи, или Джорджии. Застрял там, потому что в машине что-то такое сломалось. Он оставляет ее у механика и, пока тот занимается ремонтом, решает пройтись по городку.

Спектер, что неудивительно, оказывается красивым маленьким городком. Белые домики с крылечками и качелями под огромными тенистыми деревьями. Там и тут цветочные ящики и клумбы, а в дополнение к радующей глаз Главной улице — приятное чередование грунтовых, гравийных и асфальтированных дорог, по которым по всем так приятно ездить. Мой отец, гуляя, обращает особое внимание на эти дороги, потому что любит это больше всего. То есть ездить. Ездить и смотреть по сторонам. Сесть в машину и ехать по стране, по миру, ехать с самой медленной скоростью, которую дозволяют правила движения, хотя правила, особенно в том, что касается ограничения скорости, Эдвард Блум не соблюдает: двадцать километров в городе — это для него слишком большая скорость; на шоссе вообще царит безумие. Как можно увидеть мир, мчась на таких скоростях? Куда людям нужно так гнать, что они не могут понять того, что у них рядом, за окном машины? Мой отец помнит времена, когда машин не было вообще. Он помнит времена, когда привычно было ходить пешком. И он тоже так делает — то есть ходит пешком, — но еще он любит ощущение езды, шум мотора, шорох шин, картину жизни в раме передних, задних и боковых окон. Машина — это волшебный ковер моего отца.

Она не только доставляет его куда нужно, но и показывает ему разные места. Машина... он ведет ее, она везет его так медленно и так долго от одного места до другого, что некоторые его важные сделки совершаются прямо в ней. Те, кто договаривается с ним о встрече, делают так: узнают, где он сейчас находится, и, принимая во внимание его скорость, рассчитывают, где приблизительно будет в следующие несколько дней недели, потом летят самолетом до ближайшего к тому месту аэропорта и там берут машину напрокат. Выезжают на нужное шоссе и едут, пока не догонят его. Поравнявшись с ним, сигналят и машут ему, и мой отец медленно поворачивает голову — так повернул бы медленно голову Авраам Линкольн, если бы он водил машину, потому что в моем сознании, в воспоминании, которое вошло в мое сознание и невозмутимо осталось в нем, мой отец напоминает Авраама Линкольна, человека с длинными руками и бездонными карманами, и темными глазами, — и машет в ответ, и съезжает на обочину, и человек, желающий с ним поговорить, пересаживается к отцу на пассажирское место, а его помощники или адвокаты — на заднее сиденье, и, пока машина продолжает путь по этим живописным и извилистым дорогам, они совершают свою сделку. И как знать? Может быть, в дороге у него даже случаются романтические встречи, он заводит романы с прекрасными женщинами, знаменитыми актрисами. Вечерами они сидят за маленьким столиком, накрытым белой скатертью, и при свете свечи едят и пьют, и произносят фривольные тосты за будущее...

---

[2] Призрак (*англ.*).

И вот прогуливается мой отец по Спектеру. Денек чудесный — золотая осень. Он ласково улыбается всему и всем вокруг, и всё и всяк ласково улыбаются ему. Прогуливается, заложив руки за спину, одобрительно поглядывая на витрины, на узкие улочки и уже проникаясь особым чувством к яркому солнцу, которое в ответ блещет еще ярче, отчего мой отец становится еще добрей, еще чутче, чем всегда: сейчас он добрей и чутче, чем представляется — всегда — каждому, кто бы с ним ни встречался. И он влюбляется в этот городок, такой изумительно скромный, полный естественного очарования, в людей, здоровающихся с ним, продающих ему кока-колу и, приветливо улыбаясь, машущих ему, сидя в прохладной тени на своих крылечках, когда он проходит мимо.

Мой отец решает купить этот городок. В жизни Спектера чувствуется какая-то унылость, говорит он себе, мало отличающаяся от жизни под водой, что он способен оценить. Это печальное место, по-настоящему печальное, и оно уже много лет такое, с тех пор, как закрыли железную дорогу. Или угольные шахты, выработав пласты. Или как будто попросту забыли, как будто мир идет мимо, не обращая на него внимания. И хотя мир больше не видел пользы в Спектере, он был достаточно хорош, чтобы быть со всем миром, чтобы его позвали с собой.

Вот в эту его особенность и влюбляется мой отец, по этой причине приобретает в собственность.

Первое, что он делает, — это скупает всю прилегающую к Спектеру землю на тот случай, если какой-нибудь другой одинокий богач ненароком наткнется на городок и захочет провести через него шоссе. Он даже не смотрит, какая там земля; он знает только одно: она покрыта сосновыми лесами, и он хочет, чтобы она оставалась такой, хочет по сути сохранить нетронутой замкнутую экосистему. И он добивается этого. Никто не знает, что один человек скупает сотни крохотных участков, выставленных на продажу, как никто не знает и того, что по прошествии пяти или шести лет каждый дом, каждый магазин в городке, один за другим, оказываются куплены кем-то, кого никто из них еще не знает. Пока, во всяком случае. Люди разоряются, покидают городок, так что нетрудно приобрести их дома, лавки или мастерские, те же, кому нравится жить, как живут, кто хочет остаться, получают письма. В них им предлагается продать свою землю со всем, что на ней находится, за хорошую цену. Их не просят съезжать, платить за аренду или что-то менять, кроме одного: имени владельца дома — каждого дома, и лавки — каждой лавки.

И вот таким способом, медленно, но верно, мой отец скупает Спектер. Каждый его квадратный дюйм.

Представляю себе отца, довольного такой деловой операцией.

Поскольку, как он и обещал, в городке ничего не меняется, ничего не происходит, кроме неожиданного и неожиданно обыденного появления моего отца, Эдварда Блума. Он не предупреждает заранее о своем приезде, да я и не верю, что он хотя бы знает, когда намерен вернуться сюда, но в один прекрасный день кто-то обратит внимание. На одинокую фигуру в лугах или человека, идущего по Девятой улице, засунув руки в карманы. Он заходит в магазинчики, которые теперь принадлежат ему, взимает доллар-другой, но управлять ими оставляет мужчин и женщин Спектера, которых он спросит своим мягким, по-отечески заботливым голосом: «Как дела? Как жена, детишки?»

Видно, что он очень любит городок и всех его жителей, и они отвечают ему любовью, потому что невозможно не любить моего отца. Невозможно. Во всяком случае, мне так кажется: невозможно не любить моего отца.

Прекрасно, мистер Блум. Все просто прекрасно. Последний месяц дела шли хорошо. Желаете посмотреть бухгалтерские книги? Но он качает головой — нет. Уверен, у вас тут все в полном порядке. Заглянул, только чтобы поздороваться. До свидания! Передавайте от меня привет жене, хорошо?

Его — его одинокую темную сухощавую фигуру в костюме-тройке — можно увидеть и на трибуне стадиона, когда команда школьников Спектера сражается в бейсбол с командой соседнего городка, — он наблюдает за игрой с чувством отстраненной гордости, с какой наблюдал за тем, как я расту.

Каждый раз, приезжая в Спектер, он останавливается в другом доме. Никто не знает, у кого он остановится в следующий свой приезд или когда это случится, но всегда для него наготове комната, когда бы он ни попросился на ночлег, и он всегда просит позволения, словно чужой человек одолжения. Пожалуйста, если вас это не слишком обеспокоит. И он ужинает вместе с приютившей его семьей, ночует в отведенной ему комнате, а утром снова отправляется в дорогу. И обязательно убирает за собой постель.

— Думаю, мистер Блум не откажется от содовой в такую-то жарынь, — говорит ему однажды Эл. — Позвольте, я принесу вам бутылочку, мистер Блум?

— Спасибо, Эл, — отвечает отец. — Право, это будет кстати. Выпить содовой.

Он праздно сидит на скамье перед Деревенской Лавкой Эла. Он улыбается вывеске — «Деревенская Лавка Эла» — и старается охладиться в тени навеса. Слепящее летнее солнце жжет только кончики его черных туфель. Эл приносит ему содовую. Рядом сидит старик Уайли и, грызя кончик карандаша, смотрит, как мой отец пьет воду. Одно время Уайли был шерифом в Спектере, потом пастором. Побыв пастором, он стал бакалейщиком, но в настоящее время, когда он болтает с моим отцом перед «Деревенской Лавкой Эла», он ничего не делает. Отошел от всяких дел, кроме болтовни.

— Знаю, мистер Блум, — кивает Уайли, — я уже это говорил. Знаю. Но повторю опять. Невероятно, сколько вы сделали для этого города.

Мой отец улыбается.

— Ничего я не сделал для этого города, Уайли.

— Именно что сделали! — говорит Уайли и смеется, Эл и мой отец тоже смеются. — Мы считаем, что это просто невероятно.

— Как содовая, мистер Блум?

— Освежает, — отвечает мой отец. — Очень освежает, Эл. Спасибо.

Ферма Уайли расположена в миле от городка. Это одна из первых никчемных вещей, которые когда-либо покупал мой отец.

— Должен поддержать Уайли, — говорит Эл. — Не всякий может прийти и купить целый город только потому, что он ему понравился.

Глаза у отца почти закрыты; уже недолго осталось до того дня, когда он не сможет выходить на улицу без очень темных очков, его глаза становятся такими чувствительными к яркому свету. Но он живо откликается на приятные слова.

— Спасибо, Эл, — говорит он. — Когда я увидел Спектер, то понял, что должен купить его. Не знаю, зачем, просто должен, и всё. Купить его целиком. Думаю, отчасти это связано с ощущением замкнутого круга, единого целого. Очень трудно человеку, вроде меня, довольствоваться частью чего-то. Если часть хороша, то целое может быть только еще лучше. Что касается Спектера, то это как раз такой случай. Купить его целиком...

— Но вы этого не сделали, — перебил его Уайли, все так же грызя карандаш, и перевел взгляд с Эла на моего отца.

— Уайли! — говорит Эл.

— Но это же правда! — не унимается Уайли. — Что поделаешь, если так оно и есть.

Отец медленно поворачивается к Уайли, потому что мой отец обладает особым даром: просто глядя на человека, он может сказать, что побуждает его говорить те или иные вещи, честен ли он и правдив или пытается пустить пыль в глаза. В этом его сила, которая, среди прочего, помогла ему стать таким богатым.

И сейчас он может сказать, что Уайли уверен, что говорит правду.

— Такого не может быть, Уайли, — качает он головой. — То есть насколько я знаю. Я каждый дюйм этого города или пешком прошел, или проехал на машине, или осмотрел с воздуха и не сомневаюсь, что купил его весь. Целиком и полностью. С потрохами. Замкнул круг.

— Прекрасно, — говорит Уайли, — тогда забудем о клочке земли с хижиной на нем, что в том месте, где кончается дорога и начинается озеро, до которого, может, просто трудно добраться пешком или на машине или заметить его с воздуха и которого, может, просто нет ни на какой карте, или что у человека, владеющего им, есть бумага, какой вы никогда не видали, и на ней не ваша подпись, мистер Блум. Вы же с Элом считаете, что во всем правы. Небось невдомек, о чем я толкую. Мои извинения, раз вы лучше меня все знаете.

Уайли настолько добр, что рассказывает отцу, как добраться туда и что только кажется, будто дорога там кончается и начинается озеро, на самом деле все не так, и насколько трудно придется всякому, кто захочет отыскать это странное место: болото. Хижину на болоте. И вот мой отец доезжает до места, где дорога как будто кончается, но, когда выходит из машины, ему становится ясно, что за деревьями, и лианами, и грязью, и травой дорога продолжается. Природа — воды озера, поднявшись выше своего обычного уровня, — отвоевала у людей небольшое пространство. В трех дюймах застойной болотной воды над дорогой больше жизни, чем в целом океане; у ее края, где густеет и преет ил, начинается сама жизнь. Он ступает в нее. Туфли утопают в болотной жиже. Но он идет дальше. Вода становится выше, уже и брюки погружаются в тину. Ощущение приятнейшее.

Он продолжает идти, тускнеющий свет не скрывает в себе никакой опасности. И вдруг он видит дом впереди — дом! Он не верит своим глазам, не верит, что такое сооружение может стоять прямо, не уйти в мягкую почву, но вот оно, перед ним, и не какая-то хибара, а настоящий дом, небольшой, но явно крепкий, с четырьмя прочными стенами и дымком, вьющимся над трубой. По мере того как он подходит ближе, вода отступает, почва становится тверже, и перед ним открывается тропинка. И он, улыбаясь, думает, как это мудро и как похоже на жизнь: тропинка возникает в самый последний момент, когда человеку нужно протянуть соломинку.

По одну сторону дома — огород, по другую — поленница высотой в его рост. Снаружи у окна в ящике желтые цветы.

Он подходит к двери и стучится.

— Эй! — зовет он. — Есть кто дома?

— Конечно, есть, — откликается молодой женский голос.

— Можно войти?

Молчание, потом тот же голос отвечает:

— Прежде вытрите ноги о половик.

Мой отец так и делает. Потом тихо открывает дверь и застывает на пороге, ошеломленный невообразимой чистотой и порядком: посреди чернейшей болотной воды он видит теплую, чистую, уютную комнату. Первым делом он видит огонь в очаге, быстро переводит взгляд на полку над очагом, на которой попарно расставлены синие стеклянные кувшины, потом оглядывает почти голые стены.

В комнате небольшая кушетка, два кресла, перед очагом — коричневый коврик.

В дверях, ведущих в другую комнату, стоит девушка. У нее черные волосы, заплетенные в косу, и спокойные синие глаза. Ей не больше двадцати. Он ожидал, что, живя на болоте, она будет грязной, как сам он сейчас, но ее белая кожа и ситцевое платье сияют чистотой, разве только на щеке полоска сажи.

— Эдвард Блум, — говорит она. — Вы Эдвард Блум, верно?

— Да, — отвечает он. — Откуда вы это знаете?

— Догадалась. Я хочу сказать, кто бы еще мог здесь появиться?

Он кивает и извиняется за беспокойство, доставленное ей и ее семье, но он пришел по делу. Он хотел бы поговорить с хозяином дома — ее отцом, матерью? — о земле, на которой стоит дом.

Она отвечает, что он может говорить.

— Простите, не понял?

— Все это принадлежит мне.

— Вам? — удивляется он. — Но вы ведь...

— Женщина, — кивает она. — Почти совершеннолетняя.

— Виноват, — отвечает мой отец. — Я не имею в виду...

— Дело, мистер Блум, — говорит она с легкой улыбкой. — Вы сказали о каком-то деле.

— Ах, да.

И он рассказывает ей все: как он приехал в Спектер, как влюбился в этот городок и что просто хочет получить его в полную собственность. Можете назвать это глупой прихотью, но он желает, чтобы город принадлежал ему, весь без остатка, однако есть участок, который он, видимо, пропустил и теперь не прочь купить его у нее, если она не станет возражать, и что ничего не изменится, все останется, как прежде, она вольна жить здесь вечно, если на то будет ее воля, он же лишь хочет называть город своим.

И она отвечает:

— Давайте начистоту. Вы купите у меня это болото, но я останусь здесь. Вы будете владеть домом, но он по-прежнему будет моим. Я буду жить здесь, а вы сможете приходить и уходить, когда заблагорассудится, как вы это делаете, потому что есть у вас такая прихоть. Верно я это себе представляю? — И, когда он подтверждает, что в основном верно, она говорит: — Тогда я против, мистер Блум. Если вы не собираетесь ничего менять, я бы хотела, чтобы не менялось и положение вещей, существовавшее здесь всегда.

— Но вы не понимаете, — говорит он. — В сущности, вы ничего не потеряете. На деле, все только приобретают. Разве не видите? Можете спросить любого в Спектере. Я не принес ничего, кроме пользы. Мое присутствие в Спектере так или иначе приносит людям прибыль.

— Пусть их получают прибыль.

— Да, это не самое главное. Я бы хотел, чтобы вы переменили свое мнение. — Он уже готов был вспылить или уйти, опечаленный. — Я всем хочу лишь блага.

— Особенно себе, — говорит она.

— Всем, в том числе и себе.

Она смотрит долго, смотрит на моего отца и качает головой, взгляд ее синих глаз спокоен и тверд.

— Я одна на свете, мистер Блум, — говорит она. — Мои родители давно умерли. — Она холодно и отчужденно смотрит на него. — Мне было хорошо тут. Я знаю жизнь — вы, наверно, удивились бы, как много всего я повидала. Непохоже, что чек на крупную сумму что-нибудь изменит для меня. Деньги — они мне попросту не нужны. Мне ничего не нужно, мистер Блум. Я и так счастлива.

Мой отец недоверчиво смотрит на нее и спрашивает:

— Девушка, как тебя зовут?

— Дженни, — тихо отвечает она, и в ее голосе слышится что-то такое, чего в нем не было прежде. — Меня зовут Дженни Хилл.

И происходит вот что: сначала он влюбляется в Спектер, а потом влюбляется в Дженни Хилл.

Любовь — непостижимая вещь. Что заставляет женщину вроде Дженни Хилл вдруг решить, что мой отец — мужчина ее жизни? Чем он пленяет ее? Или дело в его легендарном обаянии? Или Дженни Хилл и Эдвард Блум созданы друг для друга? А может, мой отец ждал сорок лет, а Дженни — двадцать, чтобы, наконец, найти любовь всей своей жизни?

Не знаю.

Он на плечах переносит Дженни через болото, и они едут в город в его машине. Временами он едет так медленно, что вполне можно идти рядом с машиной быстрым шагом и разговаривать с ним или, как происходит сегодня, ибо весь Спектер выстроился вдоль тротуаров, чтобы посмотреть, кто это с ним в машине, увидеть, что это прекрасная Дженни Хилл.

С самого первого появления в Спектере мой отец держал за собой маленький белый домик с черными ставнями, что стоит неподалеку от городского парка, на чудесной, как весна, улице, перед домиком — лужайка с мягкой зеленой травой, по одну сторону — розарий, по другую — старый сарай, переделанный под гараж. Высоко на белом заборе торчит красная деревянная птица, которая машет крыльями, когда дует ветер, а на переднем крыльце лежит соломенная циновка, на которой выведено: «Мой Дом».

И все же он никогда не останавливается в нем. За все пять лет с тех пор, как он влюбился в Спектер, он ни разу не ночует в единственном в городе доме, где никто не живет. Пока не приводит в него Дженни с болота, он всегда ночует у других. Но теперь, когда Дженни устраивается в маленьком белом домике с мягкой зеленой лужайкой перед ним, что неподалеку от городского парка, он остается с ней. Он больше не беспокоит жителей Спектера застенчивым стуком в дверь по вечерам («Мистер Блум!» — вопят дети и скачут вокруг него, словно вокруг давно не навещавшего их дядюшки.) У него теперь есть свой настоящий дом, и, хотя поначалу это задевает чьи-то чувства и некоторые сомневаются, насколько прилична подобная ситуация, очень скоро все видят, как это мудро: жить с женщиной, которую любишь, в городе, который любишь. Мудрый: так они думали о моем отце с самого начала. Мудрый человек, хороший, добрый. Если он делает что-то, что кажется странным — например, идет на болото купить землю, а вместо этого находит женщину, — то просто потому, что остальные не так мудры, добры и хороши, как он. И вот очень скоро уже никто не думает плохо о Дженни Хилл, то есть даже никакой задней мысли не имеет, а больше только поражается, как она выдерживает, когда Эдвард уезжает, что, как вынуждены будут признать даже самые снисходительные к нему жители Спектера, случается постоянно.

Они спрашивают себя: «Неужели ей не одиноко? Что она делает, оставаясь одна?» И все в таком роде.

Впрочем, Дженни принимает участие в жизни городка. Помогает устраивать всякие мероприятия в школе и танцы на ежегодной городской ярмарке. После долгой жизни на болоте для нее не составляет труда следить за тем, чтобы ее лужайка всегда была красивой и зеленой, а сад так просто похорошел под ее заботливыми руками. Но бывают ночи, когда соседи слышат, как душа ее жалуется, и, словно он тоже слышит ее, на другой день или, может, через день появляется в городе, медленно проезжает по улицам, приветствуя встречных, и, наконец, сворачивает к маленькому домику и машет женщине, которую он любит и которая выходит на крыльцо, вытирая руки о фартук, на милом лице сияет, как солнце, улыбка, и она только слегка качает головой и тихо говорит: «Привет!», почти как если бы он вовсе не уезжал.

Как, между прочим, и все горожане, которые вскоре заходят повидаться с ним. Столько воды утекло с тех пор, как он купил первые участки земли на окраине город-

ка, с тех пор как стал настолько привычен здесь, что жители начали считать его своим. Его появление в Спектере, невероятное в первый день, на следующий превратилось в естественное. Он владеет каждым дюймом земли в городке и везде в нем чувствует себя как дома. Он ночевал в каждом доме и побывал в каждом заведении; он помнит имя каждого жителя, кличку каждой их собаки, и сколько лет их детям, и когда у кого день рождения. Конечно, дети, которые растут, постоянно видя перед собой Эдварда, первыми принимают его, как они принимают всякое природное явление, всякую постоянную вещь, и это передается взрослым. Пройдет месяц без него, и вот опять придет день, и с ним явится Эдвард. Его старая медленная машина — какое зрелище! Привет, Эдвард! Скоро зайдем к вам! Наилучшие пожелания Дженни! Заглядывай в наш магазин. Так это длится много лет, и его присутствие в городке становится таким обычным и ожидаемым, что в конце концов кажется, что он не то чтобы никогда не уезжал, но будто вовсе и не было его первого появления, а он был тут всегда. Каждому в этом чудесном крохотном городке, от самых маленьких мальчишек и девчонок до глубочайших стариков, кажется, что Эдвард Блум жил здесь всю жизнь.

В Спектере история превращается в небылицу. Люди смешивают все события, забывают, а вспоминают то, чего не было. То, что остается в их памяти, — сплошной вымысел. Хотя они так и не поженились, Дженни становится его молодой женой, а сам Эдвард — кем-то вроде коммивояжера. Людям нравится сочинять, как они должны были познакомиться. В тот день много лет назад он проезжал через город и увидел ее — где? — с матерью на рынке? Эдвард не мог отвести от нее глаз. Или нет, не так, это была женщина — маленькая девочка? — которая попросила позволить ей помыть за пять центов его машину и с того дня говорила всем, кто готов был ее слушать: «Он мой. Как только мне исполнится двадцать, я заставлю его жениться на себе». И правда, в день, когда ей исполнилось двадцать, она нашла Эдварда Блума на веранде сельской лавки, где он, и Уиллард, и Уайли, и остальные покачивались в креслах, и хотя они даже еще ни о чем не договаривались, ей достаточно было протянуть ему руку, и он взял ее, и они ушли вместе, а в следующий раз, когда их увидели, они уже были мужем и женой, мужем и женой, и как раз собирались поселиться в прекрасном маленьком домике с садом, что неподалеку от парка. А может быть...

Это не важно; история их знакомства постоянно меняется. Как все истории. Поскольку ни в одном из вариантов нет ни капли правды, воспоминания горожан обрастают причудливыми деталями, они громко спорят по утрам, когда за ночь вспоминают что-то еще, чего никогда не было, достаточно интересное, чтобы поделиться с другими, и история получает новый поворот, с каждым днем разрастается. Жарким летним утром Уиллард, например, рассказывает о том дне — кто может забыть такое? — когда Эдварду было всего десять и река (которая пропала, высохла, которой больше нет, если посмотрите вокруг) поднялась так высоко, что все испугались: еще капля с черного неба, и город смоет, еще капля дождя упадет в эту обезумевшую реку, и Спектера поминай как звали. Никому не забыть, как Эдвард запел — у него был высокий, замечательный голос — и пошел, запел и пошел из города — и как дождь ушел за ним. Как больше ни одной капли не упало в реку, потому что тучи ушли за ним. Он околдовал небесные воды, и появилось солнце, а Эдвард не возвратился, пока дождь не ушел аж к Теннесси и Спектер был спасен. Кто забудет такое?

Кто-то может предложить новую тему: «А есть ли человек, который добрее к животным, чем Эдвард Блум?» Если есть такой, покажите его мне; хочу посмотреть на него. Вот я помню, каким добрым был Эдвард к животным еще мальчишкой, ко всем без исключения...

Эдвард, конечно, не слишком часто бывает в Спектере; в лучшем случае приезжает раз в месяц на пару дней. И пусть на деле их новый богатый хозяин появился в городе как-то под вечер на разбитой машине, под такой же вот вечер, когда миновали сорок лет его жизни, горожане занимаются тем, чем всегда занимались — рассказывают всяческие байки, — но теперь, вместо незатейливых рыбацких историй, которыми они довольствовались прежде, это история жизни Эдварда Блума за пределами Спектера, она занимает их, о такой они мечтают для себя, и ею-то он, наконец, начинает жить в их сознании: Эдвард Блум дал им новую жизнь, они — ему.

И кажется, он считает, что это отличная идея.

То есть не похоже, чтобы он был против.

Но это другая история. В этой же у Дженни не все так хорошо. Так и должно было случиться, не правда ли? Молодой женщине, только недавно покинувшей болото, красивой как никто и никогда, приходится подолгу оставаться одной. О, эти черные

дни, когда проходит ее молодость! Она любит Эдварда Блума — и кто сможет осудить ее за это? Нет человека, который не любил бы его. Но он, Эдвард, владеет ключом от ее сердца и, когда уезжает, увозит его с собой.

Что-то немного странное происходит с Дженни, все начинают это замечать. Как она теперь сидит день и ночь у окошка и смотрит вдаль. Люди идут мимо и машут ей, но она их не видит. То, на что она смотрит, — где-то очень далеко. Ее глаза горят. Не моргают. И на сей раз Эдвард отсутствует долго, дольше, чем прежде. Все скучают по нему, но особенно Дженни. Дженни скучает по нему больше всех, а потом происходят невероятнейшие вещи.

Кто-нибудь мог бы сказать Эдварду кое о чем, когда он привел ее с болота, — о ее странности. Но, похоже, никто не знал Дженни Хилл или ее родителей. Хотя как она двадцать лет жила на болоте, и ни единая душа не знала об этом? Может ли быть такое?

Нет, не может. Ну, а если никто ничего не говорил Эдварду потому, что это все походило на выдумку? Он был так счастлив. Она в то время казалась милой молодой женщиной. Да она и вправду была очень милая.

Но теперь это осталось в прошлом. Никто из тех, кто видел Дженни Хилл, сидящую с безучастным и угрюмым видом у окошка, не говорил себе: «Какая милая женщина». Нет, люди говорили: «У этой женщины дурное настроение». А глаза у нее горели. Право слово! Люди, которые проходили в сумерках мимо ее дома, клялись, что видели слабые желтые огоньки в окошке, два огонька, ее глаза, горевшие на ее лице. И им становилось жутковато.

Сад, конечно, скоро начинает дичать. Сорняки и ползучие растения заглушают кусты роз, которые в конце концов сохнут. Нестриженая лужайка зарастает травой, становящейся все выше и, наконец, ложащейся под собственной тяжестью. Сосед хочет помочь ей в саду и во дворе, но когда стучится к ней в дверь, она не отвечает.

Дальше все происходит слишком быстро, чтобы кто-нибудь успел что-то сделать, поскольку все загипнотизированы отчаянием, исходящим от маленького белого домика. В считанные дни разросшиеся лианы укрывают его со всех сторон так, что и не догадаешься, что в их гуще вообще что-то есть.

Потом начинается дождь. Он идет, не прекращаясь, много дней. Озеро переполняется, плотина того гляди прорвется, и во дворе вокруг домика Дженни собирается вода. Сначала это небольшие лужицы, которые соединяются, растут и наконец заполняют все, вокруг нее одна сплошная вода. Она течет на улицу и подступает к дому по соседству. Водяные змеи обнаруживают заводь и поселяются в ней, деревья, чьи корни не могут держаться за размокшую землю, падают. На упавшие деревья вылезают отдохнуть черепахи, и стволы покрываются мхом. Прилетают птицы, каких здесь никогда прежде не видели, и вьют гнезда в трубе домика Дженни, а по ночам из густых темных зарослей доносятся крики неведомых зверей, заставляя горожан дрожать в своих постелях.

Достигнув определенных размеров, когда дом оказывается окруженным со всех сторон глубокой, темной водой, болото перестает расти вширь. Наконец возвращается мой отец и видит, что произошло, но к этому времени болото уже слишком глубокое, дом стоит слишком далеко, и, хотя он видит ее горящие глаза, добраться до нее он не может и едет обратно, домой, к жене и сыну. Странствующий герой возвращается, он всегда возвращается к нам. Но когда он снова уезжает по делам, то каждый раз по-прежнему едет сюда, он зовет ее, но она не отвечает. Он больше не может быть с ней, и вот почему выглядит таким печальным и усталым, когда возвращается домой, и почему так мало рассказывает о своих поездках.

## Смерть моего отца. Дубль 4

Итак, вот как это, наконец, произошло. Остановите меня, если буду повторяться.

Мой отец умирал. Его тело внутри кислородной палатки в Мемориальном госпитале Джефферсона, его маленькое усохшее тело казалось холодным и прозрачным — будто он уже был призрак. Мать ждала со мной, но сейчас отошла, то ли поговорить с врачами, то ли пройтись, потому что у нее болела спина, и я остался с отцом один, временами брал его за руку и ждал.

Врачи, которых многие, упоминая их, называли «командой», выглядели мрачными, даже оставившими всякую надежду. Это были доктор Ноулз, доктор Миллхаузер, доктор Винчетти. Каждый — светило в своей области. Каждый наблюдал отца в соответствии со своей специальностью и сообщал о результатах доктору Беннету, нашему старому семейному врачу, который, как капитан команды, был универсалом. Он сводил воедино детали их постоянных отчетов, заполнял пробелы, после чего представ-

лял нам Общую Картину. Иногда при этом, переоценивая наши познания в медицине, он употреблял термины, которых набрался во времена учебы: почечная недостаточность, например, или хроническая гемофилическая анемия. Эта последняя, анемия, как он объяснял, особенно ослабляла сопротивляемость организма, поскольку при ней в нем поддерживалось избыточное количество железа, что создавало потребность в периодическом переливании крови, приводило к неспособности усваивать побочные продукты кроветворения, обесцвечиванию кожи и чрезвычайной чувствительности к свету. По этой причине, несмотря на то что мой отец находился в глубокой коме, в его палате всегда стояла полутьма; боялись, что, если он вдруг выйдет из комы, шок от яркого света убьет его.

У доктора Беннета было старое, усталое лицо. Круги под глазами походили на коричневые колеи на проселочной дороге. Он много лет был нашим доктором, даже не знаю, сколько. Но он был хорошим доктором, и мы ему доверяли.

— Не буду ничего скрывать от вас, — сказал он нам в тот вечер, положив руку мне на плечо, мы стали еще ближе за то время, что наблюдали за ухудшающимся состоянием отца. — Хочу все высказать теперь со всей откровенностью. — Он посмотрел на меня, потом на маму и как будто снова задумался. — В этот раз мистер Блум может не выкарабкаться.

И мать, и я сказали почти в унисон:

— Понимаем.

— Есть пара вещей, — продолжал он, — которые мы хотим попытаться сделать, мы не теряем надежды, ни в коем случае. Но мне уже приходилось встречаться с подобным. Это печально, я... я знал Эдварда Блума четверть века. Я больше не чувствую себя его врачом. Я чувствую себя его другом, понимаете? Другом, который хотел бы ему помочь. Но без аппаратов... — доктор Беннет печально покачал головой, не договорив роковых слов.

Я повернулся и пошел прочь, а он продолжал разговаривать с матерью. Я вошел в палату отца и сел возле его койки. Я сидел там, ждал — сам не зная чего — и смотрел на те невероятные аппараты. Это, конечно, была не жизнь. Только поддержка искры жизни в организме. Это была придуманная медицинским миром замена чистилища. Я мог видеть на мониторе, с какой частотой он дышит. Лихорадочную синусоиду сердца. И еще пару волнистых линий и цифры, и, не имея никакого представления, что они означают, я тем не менее следил и за ними. По правде сказать, скоро я уже смотрел только на эти аппараты, а не на отца. Они стали им. Они рассказывали мне его историю.

Что напоминает мне один из его анекдотов. Я всегда буду помнить его анекдоты, но этот буду помнить особенно. Это фамильная ценность. Я до сих пор пересказываю его — вслух, будучи один, так, как он мне его рассказывал, его словами, я начинаю: «Один человек... Один человек живет в большой бедности, но ему нужен новый костюм. Нужен новый костюм, а он не может позволить себе купить его, и тут он видит такой костюм на распродаже в магазине, и цена подходящая, и костюм такой, какой ему хочется, красивый темно-синий костюм в тонкую полоску, — и он покупает его. Он покупает его и надевает прямо в магазине, и галстук в тон, и все такое, но юмор — наверное, стоило упомянуть об этом раньше, — юмор в том, что костюм ему не подходит. Совсем не подходит. Он просто слишком велик. Но это его костюм, правильно? Это его костюм. И чтобы было не так заметно, что он ему велик, ему приходится прижимать локоть к телу, вот так, а другую руку вытягивать, вот так, и идти ему приходится, приволакивая одну ногу, чтобы отвороты не подметали асфальт, — этому худенькому коротышке в огромном костюме — в котором, как я сказал, он выходит из магазина, выходит на улицу. И он думает про себя: «Какой прекрасный костюм я купил!» и идет по улице, руки вот так — отец показывает, как именно, — и волоча одну ногу, и улыбается как идиот, радуясь удачной покупке — костюм! на распродаже! — и встречает двух старушек, там, на авеню. Они смотрят на него, и одна качает головой и говорит другой: «Какой несчастный, несчастный человек!» И та отвечает: «Да — но какой прекрасный на нем костюм!»

И это конец анекдота.

Но у меня не получается рассказывать так, как рассказывал отец. Не получается приволакивать ногу, как он это делал, и, хотя это самый смешной анекдот, какой я слышал в жизни, я не смеюсь. Не могу. Даже когда старушка говорит: «Да — но какой прекрасный на нем костюм!» — я не смеюсь. Не могу смеяться.

Я делаю другое.

Думаю, от этого он и очнулся, вернулся ненадолго в мир, подумав, что самое время подбодрить меня шуткой.

Господи, ничего себе шутка!

Я смотрю на него, он смотрит на меня.

«Воды, — говорит он. — Дай мне воды».

Он просит воды!

И голос — его прежний голос, низкий и рокочущий, заботливый и нежный. Мама, слава богу, все еще в коридоре, разговаривает с доктором. Я подаю ему воду, и он подзывает меня к койке, единственного своего сына, меня, единственного своего ребенка, и хлопает по краю койки, чтобы я сел рядом, да? Я сажусь на краешек. На приветствия «Да как вы с матерью поживаете?» нет времени, и мы оба это понимаем. Он оживает и смотрит на меня, сидящего рядом на стуле, и хлопает по краю койки, чтобы я сел рядом. Я сажусь, и он говорит, прежде сделав крохотный глоток из пластиковой чашки. «Сын, — говорит он, — я обеспокоен».

И он говорит это таким слабым голосом, что мне становится ясно, не спрашивайте, каким образом, но мне ясно, что с аппаратами или без — это последний раз, когда я вижу его живым. Завтра он умрет.

И я спрашиваю: «Что тебя беспокоит, папа? То, что будет там?»

А он говорит: «Нет, чучело. Меня беспокоишь ты». Говорит: «Ты идиот. Ты даже в полицию не сможешь угодить без моей помощи».

Но я не обижаюсь: он пытается шутить. Он пытается шутить, и это лучшее, что он может сделать! Теперь я знаю: он обречен.

И я говорю: «Не беспокойся обо мне, папа. Со мной все будет в порядке. Все у меня будет хорошо».

На что он говорит: «Я отец, я не могу не беспокоиться. Отец всегда беспокоится. А я твой отец, — повторяет он, чтобы я наверняка понял, — и как отец я старался научить тебя кое-чему. Действительно, старался. Может, я не слишком часто бывал дома, но, когда бывал, старался тебя научить. И вот что я сейчас хочу знать: как считаешь, у меня получилось?» И только я собираюсь ответить, он просит: «Погоди! Не отвечай!» — просит он и изо всех сил пытается улыбнуться. Но у него не слишком-то получается. Он больше не в состоянии улыбаться. Поэтому он говорит, он говорит мне, умирая на своей койке передо мной, этот человек — мой отец — говорит: «Ох, ладно, продолжай. Скажи мне, пока я не умер. Просто расскажи, чему я тебя научил. Расскажи все, что узнал о жизни благодаря мне, чтобы я мог спокойно умереть, чтобы мне не надо было так беспокоиться. Просто... скажи что-нибудь».

Я смотрю в его серо-голубые умирающие глаза. Мы смотрим друг на друга, запоминаем взгляд, лицо, которые унесем с собой в вечность, и я думаю, как бы мне хотелось, чтобы я знал его лучше, как бы хотелось, чтобы мы жили вместе, чтобы отец не был для меня такой совершенной и полной проклятой тайной, и говорю: «Один человек... — говорю я. — Один человек живет в большой бедности, и ему нужен новый костюм, но...»

## Крупная рыба

И он улыбается. Потом обводит взглядом палату и подмигивает мне. Подмигивает!

— Давай выбираться отсюда, — говорит он хриплым шепотом.

— Выбираться отсюда? Папа, но ты не в состоянии...

— Там, в ванной комнате, стоит сложенная каталка, — говорит он. — Укутай меня в одеяло. Как только проскочим холл, окажемся на свободе. Но времени у нас мало. Поспеши, сын!

Я сделал, как он просил, сам не знаю, почему. Зашел в ванную комнату и увидел, что он прав. За дверью стояла каталка, сложенная, как детская прогулочная коляска. Я разложил ее и подкатил к его койке, завернул его в бледно-коричневое одеяло, накинув на голову угол, как монашеский капюшон. Поднял его, ужасающе легко, и переложил в каталку. Я вряд ли стал сильней за несколько последних месяцев, но он очень похудел.

— Вперед! — скомандовал он.

Я приотворил дверь и выглянул в коридор. Мать стояла у столика дежурной сестры и слушала доктора Беннета, кивая и утирая слезы платочком. Я повез отца в противоположную сторону. Я не смел оглянуться, чтобы проверить, не заметили ли они нас. Просто шел быстрым шагом, толкая перед собой каталку и надеясь на лучшее, и, дойдя до конца коридора, свернул за угол. Только тогда я позволил себе бросить взгляд назад.

Никого.

Пока все шло хорошо.

— Ну. Куда теперь? — спросил я, переводя дыхание.

— К лифтам, — сказал он глухим голосом из-под одеяла. — И вниз, к выходу. Машину припарковал у главного входа?

— Да.

— Тогда вези меня туда, — сказал он. — Скорей. У нас мало времени.

Подошел лифт, и я затолкал его внутрь. Дверь закрылась за нами, а когда снова открылась, я выкатил его из лифта и с бесшабашным видом ринулся мимо толпы врачей в зеленых и белых халатах, мимо медсестер с историями болезней, бросавших на нас подозрительные взгляды, а потом останавливавшихся, глядя нам вслед. Все в вестибюле застыли и смотрели на нас, чувствуя, что-то тут не то, но я уже мчался с бешеной скоростью, и никто не успел ничего сообразить и остановить нас. Они просто смотрели на нас, словно увидели что-то невероятное, — и так оно и было, даже еще более невероятное, чем им казалось. Мы выскочили на улицу и помчались к машине сквозь прохладный весенний ветер.

— Отличная работа, — сказал он.

— Спасибо.

— Тем не менее нужно спешить, Уилл, — сказал он. — Мне нужна вода. Нужна позарез.

— В машине есть, — успокоил я его. — Полный термос.

— Этого мало, — сказал он и засмеялся.

— Устроим и больше.

— Знаю, ты устроишь, сын, — сказал он. — Я это знаю.

Домчавшись до машины, я поднял его и усадил на переднее сиденье. Сложил каталку и бросил назад.

— Она нам не понадобится, — сказал он.

— Не понадобится?

— Нет — там, куда мы едем.

Мне послышалось, будто я снова услышал его смех.

Но он не сказал мне, куда мы едем, во всяком случае, не сразу. Я просто ехал подальше от всего: от госпиталя, от его старого офиса, от дома. Я посмотрел на него, ожидая, что он скажет, куда ехать, но он молчал, закутавшись в одеяло. Минуту спустя он спросил:

— Где твой термос?

— Ох, забыл, — сказал я. — Держи.

Термос стоял на сиденье у меня под боком. Я отвинтил крышку и протянул его ему. Из-под складок одеяла появилась дрожащая чешуйчатая рука и забрала термос. Но вместо того чтобы пить, он вылил воду на себя. Одеяло все намокло.

— Ах, хорошо, — вздохнул он. — То, что нужно.

Но одеяло не стал снимать.

— Поезжай на север, на шоссе номер один, — велел он.

Но мне пришлось напрячь слух, чтобы расслышать его. Одеяло заглушало его голос, звучавший словно издалека.

— На север, на шоссе номер один? — переспросил я.

— Там есть местечко, — сказал он. — Река. Местечко у реки.

— Эдвардова роща, — чуть слышно пробормотал я.

— Ты что-то сказал? — переспросил он.

— Нет.

Я проехал город, окраины, где над крышами домов и верхушками деревьев вставало солнце, и, наконец, мы вырвались за город, на зеленый, дивный простор. Он распахнулся перед нами, окружил нас: деревья, и фермы, и коровы, и лазурное небо — жилище облаков и случайных птиц. Когда-то я уже ехал этой дорогой.

— Далеко еще? — спросил я его.

— Думаю, мили две, — ответил он. — Надеюсь, не больше. А то я неважно себя чувствую.

— А что там? — спросил я, но вместо ответа увидел, как затрепетало мокрое одеяло и оттуда донесся булькающий, стонущий звук, словно ему было очень больно. — Ты как? — спросил я.

— Бывало и лучше, — ответил он. — Я чувствую себя, как тот парень...

Который заходит в бар, на голове у него сидит лягушка, на плече — птица, а сбоку — кенгуру, и бармен говорит: «Привет, не так уж часто к нам заходят кенгуру». И кенгуру говорит: «А что ты хочешь, при таких ценах, как у тебя, ты их вообще можешь больше не увидеть!»

А потом он говорит, чуть ли не вопит:

— Здесь!

Я съехал с дороги.

Это место не было Эдвардовой рощей, насколько я знаю, а может, и было. Там

был твой старый дуб, раскинувший корни в темной и влажной земле. Были твои рододендроны. Твой кролик, который лениво скакал прочь, оглядываясь на нас. И была твоя река, чистая быстрая река, каких, казалось тебе, больше нет на свете, бегущая, омывая камни величиной с небольшую машину, бурля на порогах, прозрачная, как воздух, голубая, как небо, белопенная, как облака.

Не знаю, как он увидел ее через одеяло.

«Неси меня к воде», — сказал он, или мне так послышалось, его голос был теперь так слаб, что приходилось догадываться, что он говорит. Он сказал: «Неси меня к воде», и: «Не представляешь, как я благодарен тебе за это», и: «Когда увидишь свою мать —

«Крупная рыба»

когда увидишь свою мать, попрощайся с ней за меня». Итак, я вынул его из машины, спустился по мшистому берегу к реке и стоял там, держа его на руках. И я знал, что должен сделать дальше, но не мог. Я просто стоял там, на берегах этой реки, держа его тело, завернутое в одеяло, пока он не сказал: «Сейчас тебе, наверное, захочется отвернуться», а потом: «Пожалуйста!» — и внезапно я почувствовал, как в моих руках бьется жизнь, фантастическая, неистовая, которую невозможно удержать, даже если бы я захотел, а я хотел. Но в следующий миг в руках у меня осталось лишь пустое одеяло, потому что мой отец прыгнул в реку. И только тогда я понял, что мой отец вовсе не был при смерти. Он просто менялся, превращался во что-то новое и иное, чтобы начать другую жизнь.

Все это время мой отец превращался в рыбу.

Я видел, как он метнулся в одну сторону, в другую — серебристый, сверкающий, блистающий — и скрылся в темной глубине, куда уходит крупная рыба, и с тех пор я его больше не видел — хотя другие видели. Я уже слышал истории о спасенных жизнях и исполненных желаниях, о детях, которых он катал на спине, о рыбаках в разных океанах и реках от Бофорта до Хайанниса, которые оказывались в воде, когда их лодку опрокидывала озорная рыба, и такой крупной рыбы они никогда не видали, и они рассказывают свои истории всем, кто готов их слушать.

Но никто не верит им. Ни единому их слову.

*Перевод с английского Валерия Минушина*

НОРМАН МЕЙЛЕР

# Мэрилин. Биография

Бракосочетание Артура Миллера и Мэрилин Монро

## Глава VII. Иудейская принцесса

Трудностям, возникающим на пути Мэрилин и Артура Миллера, нет числа. Словно сама собою, кристаллизуется некая закономерность: если прошлое пестрит старыми проблемами, будущее в обилии порождает новые. Им нужны деньги. И ей не остается ничего другого, как до «Неприкаянных» сняться еще в одном фильме, а потом у Гейбла обнаружатся сложности с графиком работы, и она будет вынуждена приступить к съемкам в новом. В результате, к тому времени, когда будет готова лента Билли Уайлдера «Некоторые любят погорячее», их семейная жизнь окажется в безвыходном тупике, а к концу съемок фильма «Займемся любовью» оба станут отчаянно цепляться друг за друга, как пара наркоманов.

Какое крушение надежд! Некогда уверовав в то, что Миллер откроет ей путь к истинно духовному существованию, она начинает подозревать, что ее собственный ум тоньше и изощреннее, нежели интеллект ее мужа. «Ты, как маленький мальчик, — говорит Мэгги, — у людей нож за пазухой, а ты не видишь». Конечно, если предположить, что в основе акцентированного недовольства Мэрилин спутником жизни — скрытая сексуальная неудовлетворенность, можно лишь констатировать, что ее интуиция была, как всегда, безошибочна. Нельзя оспаривать того обстоятельства, что никогда она не будет принимать такого количества снотворных, как в годы совместной жизни с Миллером, а что до интимной близости между супругами, то о ней красноречиво свидетельствует эпизод, о котором в свое время расскажет сам Миллер: в один прекрасный день он с ужасом обнаружит, что вся слизистая оболочка ее ротовой поло-

Продолжение. Начало см.: 2003, № 11, 12; 2004 № 1, 3, 4

сти испещрена язвами. Исследовав содержимое аптечки жены, он ужаснется еще больше: выяснится, что в ней — невиданное количество транквилизаторов самого разнообразного действия; привлеченный же в качестве консультанта фармацевт поставит его в известность, что одновременное употребление некоторых из них может привести к летальному исходу. Так что миссис Миллер еще повезло: она отделалась всего-навсего язвами во рту. Бедный ребенок, охочий до успокоительных пилюль! Само собой, на сей раз ему удается свести ее «аппетит» к нескольким взаимно совместимым средствам на основе барбитуратов. Но зададимся вопросом: что же это за супружеская жизнь, при которой муж ненароком узнает, что рот его жены буквально испещрен ранками? Когда, спрашивается, они целовались в последний раз: неделю, две недели, месяц назад? Этот случай происходит в Лос-Анджелесе и, вероятно, в самый канун съемок фильма «Займемся любовью», когда их брак опять висит на волоске. Но не стоит забывать: они вечно не ладят, стоит ей погрузиться в лихорадку съемочных будней. И необходимо отчетливо сознавать, что ощущает она в такое время. Скажем, когда начинаются съемки картины «В джазе только девушки», она демонстрирует гигантскую силу воли. Но это не более чем хрупкая скорлупа, под которой прячется беззащитность. Спору нет, мы достаточно хорошо успели изучить ее характер и знаем, что именно беззащитность является сильнейшим ее оружием (иными словами, Мэрилин не так беззащитна, как кажется, и сама ее беззащитность — не что иное, как парадоксальное проявление таящейся в недрах ее индивидуальности силы); и все же представим себе, каких усилий стоит ей изо дня в день охранять эту сторону своей натуры от уколов, ударов, издевательств и покушений извне. Какими мерками, моральными или физическими, измерить степень накопившейся в ней к этим годам, годам художнической зрелости, бесконтрольной ярости? Однако вопреки всему ей приходится преодолевать это чудовищное напряжение, дабы предстать перед всем миром тем воплощением безупречной нежности, нерассуждающей безмятежности и непостижимой, невесть откуда возникшей сладости, каким является Милочка Ковальчик в фильме «Некоторые любят погорячее». Роли в этой картине еще предстоит стать высшим ее свершением и лучшей экранной работой. Вступив в стихию немыслимого фарса, она привнесет в его абсурдную логику чувство неизъяснимого наслаждения, радости грядущего, и вся лента станет редчайшим на фоне современного искусства образцом утверждения жизни. Правда, несмотря на все режиссерское мастерство Билли Уайлдера (а лучшего постановщика для такой картины и вообразить невозможно), несмотря на первоклассное исполнение Тони Кёртиса и Джека Леммона, равно как и изощренность игры позднего Джо Э. Брауна, «Некоторые любят погорячее» так и остались бы всего лишь очень забавной и вылетающей из головы, как только выходишь из зала, кинокомедией, не участвуй в ней Мэрилин Монро. Она привнесла в ленту нечто столь доброе и редкостное, что, кажется, неотделимо от самого естественного хода вещей; с такой же вероятностью Господь Бог, поставивший на страже мирового порядка горстку праведников, мог укрепить незыблемость космической гармонии, призвав на помощь парочку глуповато-невинных ангелочков.

Размышляя об особенностях актерской игры, в своем последнем интервью журналу «Лайф» она заметила: «Пытаешься не просто вбить гвоздь, но нащупать его шляпку». Только вдумаемся, во что обходится ей изо дня в день такое «нащупывание», какие минные поля подавленных эмоций приходится ей переходить, преодолевая с помощью стимуляторов тот ступор, в который ее погружают транквилизаторы. И сколько желчи приходится ей выплеснуть, сколько яда извергнуть в своих выходках на площадке. На съемках фильма «Некоторые любят погорячее» она будет наводить ужас на своих партнеров, заставляя без конца повторять одни и те же реплики. На протяжении сорока двух дублей Тони Кёртису придется надкусывать ножку цыпленка, ибо Мэрилин не в состоянии выговорить свою пару слов. Повторение смерти подобно: потом несколько месяцев он не сможет притронуться к цыпленку. Часами они с Джеком Леммоном будут стоять на высоких каблуках, обливаясь потом под шелковыми чулками и накладными бюстами, пока Мэрилин не найдет в себе силы произнести: «Это я, Милочка». «Всего сделали сорок семь дублей, — рассказывает о съемках этого эпизода Уайлдер. — Когда был снят тридцатый, я приказал написать слова на доске. Ну совсем простенькие, к примеру: «Это я, Милочка».

Возможно, и в эти моменты ею движет стремление обрести собственное «я». «Это я, Милочка, так вы меня зовете, и, по-моему, это имя мне подходит». Прекрасно. Ее мозг бьется над проблемой психического отождествления, решение

которой под силу разве что Р.Д.Лэнгу. А тем временем ее партнеры по эпизоду сходят с ума. Когда, шаря по полкам, она так и не может выдавить из себя элементарную фразу: «Где у вас виски?», Уайлдер в конце концов выводит эти слова большими буквами на дне выдвижного ящика. Пройдет совсем немного времени, и ему придется украсить надписями все ящики на съемочной площадке. Ведь пытаясь не просто «вбить гвоздь, но нащупать его шляпку», иными словами, дойти до сути, она в то же время выплескивает наружу свое чуть ли не беспредельное озлобление, свое неприятие жизни, мужчин, всего киношного мира. Нелегко измерить ущерб, какой она при этом наносит коллегам по актерскому цеху. «Когда дело дошло до монтажа, — рассказывает Билли Уайлдер, — я принялся сравнивать отснятые дубли. На первых Кёртис выглядит прекрасно, а Монро — так себе. На последних она — лучше не придумаешь, а он — так себе. И что же? Для меня, постановщика, нет другого выхода, как отправить его лучшие дубли под нож, оставив на пленке те, где на уровне — Монро... ибо едва она появляется на экране, публика не в силах отвести от нее глаз».

«Да, да, — повторит Кёртис Поле Страсберг, когда та зарыдает, услышав из его уст, что «поцеловать Мэрилин — то же, что поцеловать Гитлера». — Попробуйте только сыграть с ней, Пола, и тогда посмотрим, как вы запоете». На площадке ее будут дожидаться часами. В хорошие дни она опаздывает на два часа, в плохие — на шесть. Малейшее указание Уайлдера, как играть в той или иной сцене, способно ввести ее в замешательство. Нет, сыграть она должна по-своему; позже мы еще раз убедимся, что интуиция ее не обманывает. Однако в случае Мэрилин «сыграть по-своему» — значит выйти из кадра и пуститься в долгий диалог с Полой Страсберг. Так, на площадке фильма «В джазе только девушки» заново разыгрывается эндшпиль «сэр Лоренс против миссис Монро». На целые десять лет она опережает свою эпоху.

Не приходится сомневаться: она сознает, что кино — отнюдь не жизнь и не театр, это что-то, лежащее между тем и другим. В кино актер — воспользуемся здесь цитатой из эссе, посвященного фильму «Мейдстоун», — может позволить себе проигнорировать указания режиссера или сделать вид, что неспособен претворить их в действие, может дистанцировать себя от других исполнителей, не давая им возможности создать видимость согласованных движений, он может даже переврать свою реплику, но если он действительно владеет техникой игры перед камерой, на пленке он будет выглядеть неповторимо, пусть даже он привносит на съемочную площадку поистине смертельное оцепенение, в сыгранный эпизод он вдохнет неподдельную жизнь. И это неудивительно. Кинематограф скрывает в себе нечто зловещее. Кино — это феномен, чьим сходством со смертью слишком долго пренебрегали[1].

Когда Уайлдер завершает картину, он близок к нервному срыву. Его позвоночник в таком состоянии, что он не может спать лежа и вынужден проводить ночи, сидя на стуле.

Ее реакция? Да она даже не соизволит осведомиться, как он себя чувствует. Кровно заинтересованная в том, чтобы фильм вышел на экран, Мэрилин подозревает, что все это уловки Уайлдера, его очередной шантаж, попытка припугнуть ее финансовыми потерями в случае, если режиссер не сможет продолжить работу. Но не будем забывать: она не доверяет ни одному режиссеру на свете! Даже Логан вырезал из «Автобусной остановки» те эпизоды, которые казались ей лучшими. А коль скоро она не в силах отпустить грехи Логану, то и Уайлдеру не приходится рассчитывать на ее понимание. И тем не менее, будто желая продемонстрировать, что и сама неспособность удержать в памяти элементарные реплики — не что иное, как результат ее актерской воли, она будет без единого огреха справляться с длинными сценами. В итоге, спустя несколько недель после окончания съемок, Уайлдер заявит интервьюеру, что снова может есть, спать, радоваться жизни и даже смотреть на собственную супругу, «не содрогаясь оттого, что она тоже женского пола».

Все это кажется смешным, но... Уже в Нью-Йорке ознакомившись с этим интервью, Мэрилин настропалит Миллера направить режиссеру телеграмму, гласящую: «Мэрилин Монро — «соль земли». Уайлдер реагирует без промедления. «Соль земли, — констатирует он в ответной телеграмме, — послала помощника режиссера куда подальше». И это уже не смешно. А еще печальнее то, что во время съемок фильма «Некоторые любят погорячее» она обнаруживает, что беременна, и оттого проводит в постели все свободные от работы на площадке часы. А отбывая из отеля в аэропорт, даже нанимает карету «скорой помощи», чтобы не растрясло по дороге. Однако беременность — внематочная? истерическая? кто знает? — вновь не приводит к желанному ре-

[1] Норман Мейлер цитирует свое эссе «Курс кинотворчества» (1971), написанное по следам работы над фильмом «Мейдстоун», снятым им по собственному сценарию в 1968 году и ставшим показательным явлением контркультуры 60-х. — *Прим.переводчика.*

зультату. Что-то в ее чреве или мозгу на третьем месяце опять дает сбой, как раз во время обмена колкостями между Миллером и Уайлдером. В результате, ноябрь она проводит в состоянии глубокой депрессии, которая растягивается на всю зиму. Но недаром же она славится умением соревноваться, конкурировать, побеждать. На выход в прокат ее нового фильма пресса реагирует каскадом восторженных рецензий. И на премьере ленты «В джазе только девушки» она прекрасна, как никогда раньше. За роль в «Принце и хористке» ее удостаивают приза «Давид Донателло», и он оказывается пусть слабым, но все-таки утешительным паллиативом тому «Оскару», на который Американская киноакадемия ее так ни разу и не номинирует. В июне 1959 года она ложится в клинику Ленокс Хилл на «восстановительную операцию». Она все еще не отказалась от мысли родить ребенка.

Свадебный ужин

Мало что известно о том, что делают супруги осенью 1959 года. Миллер, как можно предположить, занят шлифовкой сценария «Неприкаянные». В феврале они останавливаются в отеле «Беверли Хиллз»; там Мэрилин готовится к съемкам в очередной картине, входящей в ее контракт со студией «XX век — Фокс»; лента называется «Займемся любовью». Сценарий принадлежит Норману Красна — тому самому, кто восемь лет назад предложил Джерри Уолду в ходе рекламной кампании фильма «Ночная схватка» сделать достоянием публики календарь, на страницах которого она снялась обнаженной. И вряд ли удивительно, что продюсером фильма «Займемся любовью» оказывается тот же Уолд.

Она знакомится со сценарием, и тут-то возникают проблемы. То, что ей в очередной раз предлагают, — не более чем стереотипная копия бытующего в кабинетах администрации студии «XX век-Фокс» представления о ее актерских возможностях. С момента подписания своего нового контракта она исполнила роли в фильмах «Автобусная остановка», «Принц и хористка» и «Некоторые любят погорячее»; с немалой пользой для себя и публики она могла бы сыграть и в «Анне Кристи», «Нана», «Братьях Карамазовых» или «Дожде», а ей навязывают роль в «Займемся любовью»! — столь же бессодержательную, как воспоминание о любой старой ленте Занука! И она уговаривает Миллера попытаться сделать эту роль осмысленнее и глубже. Талантливый драматург еще раз впрягается в работу, стараясь смешными диалогами оживить течение отнюдь не смешного фильма. Грегори Пек, которому предстоит выступить в главной мужской роли, обнаруживает, что в ходе переделок объем и значимость эпизодов с ее участием возросли, а его роль, напротив, утратила и то и другое, и отказывается сниматься. Самое время и ей громко хлопнуть дверью. Однако, похоже, на данном

этапе своей карьеры она предпочтет сниматься в чем угодно, лишь бы не проводить время в обществе Миллера — в Коннектикуте или в Нью-Йорке. И, добавим в скобках, по другую сторону коридора в отеле «Беверли Хиллз» проживают Ив Монтан и Симона Синьоре. В их присутствии Мэрилин, месяцами не справляющаяся с глубокой депрессией и не способная уснуть без очередной дозы снотворного, так что глаза ее на цветной пленке выходят непоправимо красными, прямо-таки возрождается к жизни. Она обожает Симону и заявляет газетчикам, что Ив... впрочем, лучше привести ее высказывание дословно: «если не считать моего мужа, Ив Монтан, наряду с Марлоном Брандо, — самый привлекательный мужчина из всех, кого я когда-либо встречала». Миллер в такой же мере очарован Монтаном. «Он и Мэрилин — они оба так полны жизни. Они обладают неописуемой энергетикой». Монтан, в сущности, представляется Миллеру идеальным воплощением одаренного выходца из рабочей среды, ведь он родом из семьи итальянских крестьян, а его отец активно занимался политической деятельностью и так ненавидел Муссолини, что предпочел эмигрировать в Марсель, где стал докером. Ив, в свою очередь, проучившись лишь до шестого класса, бросил школу в одиннадцать лет, чтобы начать работать. Такие биографические подробности не могут не воодушевлять Миллера. Кроме того, Монтану довелось сыграть в парижской постановке миллеровской пьесы «Сайлемские колдуньи». И теперь драматург рекомендует Монтана на роль, от которой отказался Грегори Пек.

Ставки растут. Монтан с успехом снимался во французских фильмах. Он заметная фигура на Бродвее, в залах которого не раз выступал с сольными концертами: пел, танцевал, декламировал. И в то же время его не назовешь звездой международного масштаба. Он не Ричард Бартон, не Морис Шевалье и уж тем более не Фрэнк Синатра. Хотя можно предположить, что он весьма амбициозен.

Для Монтана Мэрилин Монро — ключ к сенсационной известности. Ни для кого не секрет, что на протяжении трех с половиной лет супружеской жизни она неизменно верна Миллеру. Тому, стоит признать, такая семейная идиллия обходится недешево: с каждым годом она все чаще грубит мужу на людях. А о том, как супруги общаются с глазу на глаз, можно получить представление, перелистав миллеровскую пьесу «После грехопадения».

«Деньги! На остальное тебе наплевать! Накося — выкуси!» — бросает Мэгги Квентину. А спустя пару минут она заявит, что он носит слишком узкие штаны: «Такие штаны носят педерасты, я тебе говорила». — «Ты хочешь сказать, что я педераст?» — «Нет, я просто знала педерастов, которые сами про себя не знали, что они — это...» В такие моменты Мэрилин и впрямь неотличима от самой заурядной блондинки, хватившей лишку. И ко всему прочему она с места в карьер бросается на шею Монтану.

И тем не менее Миллер испытывает к нему признательность. Он видит, что в присутствии Ива и Симоны она спокойнее, мягче, уравновешеннее. «Я готов был молиться на любого, кто мог заставить ее улыбнуться», — скажет он позже. Красноречивое признание; в нем — отчетливое понимание того, что утлое суденышко семейного счастья вот-вот пойдет ко дну.

Дальше события развиваются по фабуле, словно придуманной для образцовой мелодрамы. Симоне Синьоре приходится внезапно вернуться во Францию: там начинаются съемки ее очередного фильма. Будучи не вполне уверена в прочности семейных уз, Симона просит подругу Дорис Видор приглядеть за Ивом в ее отсутствие. Однако в ходе первого же разговора со смущенным Ивом та узнает, что Миллер тоже покидает Лос-Анджелес: ему надо проведать детей, живущих на Восточном побережье. Таким образом, Монтан останется один на один с Монро. «Что мне делать? — растерянно вопрошает он. — Я же не камень, я всего-навсего мужчина». Вот как он описывает нахлынувшие на него чувства: «Оттолкнуть ее я не в силах, ведь я всецело завишу от ее доброй воли, и мне хочется с ней работать... Да, я влип по самые уши». Аргументация, достойная черного рынка. Сознает это Монтан или нет, но он втянут в процесс, мало чем отличающийся от разматывания скандальной истории с календарем, где были напечатаны фотографии обнаженной Мэрилин. Ибо гвоздем рекламной кампании фильма «Займемся любовью» обречен стать роман звездной пары Голливуда: Монтан — Монро. Само собой разумеется, Монтан — мужчина, подверженный земным соблазнам. Он — первый, кто изъявляет готовность это признать. Из чего следует: им можно манипулировать. Он чутко улавливает носящиеся в воздухе флюиды. И имена обоих в связке все чаще мелькают в газетных заголовках.

Как бы в пику Миллеру, с Монтаном Мэрилин удивительно сговорчива. Если их просят появиться на вечеринке без опоздания, Ив уверенно заявляет приглашающим: «Она прибудет вовремя всюду, куда я скажу». И не ошибается. В кругу друзей он откровенничает: «На площадке она готова делать все, о чем я попрошу. Всех поражает ее по-

ведение, а она не сводит с меня глаз в поисках одобрения». Он прав и в этом отношении. Ни разу еще так охотно она не следовала на съемках указаниям режиссера. И ни в одном из своих фильмов не выглядела столь заурядной. В очередной раз подтверждается невеселая истина: искусство и секс отнюдь не всегда идут рука об руку. На экране Мэрилин тускла и бесцветна. И вот «Займемся любовью» предстает на суд голливудского ареопага. Ареопаг выносит приговор: «Хуже некуда». Делать нечего: всю рекламную шумиху студия «XX век — Фокс» фокусирует на отношениях Монтана и Монро. Коль скоро фильм не оправдывает ожиданий, интерес аудитории можно подогреть, хотя бы обсасывая подробности любовной связи между исполнителями главных ролей.

Ив Монтан, Симона Синьоре, Мэрилин Монро, Артур Миллер. Лос-Анджелес, 1960

Однако незадолго до окончания работы над фильмом это целенаправленное нагнетание слухов и домыслов прервет непредвиденная пауза. Завершить съемки по графику не позволит вспыхнувшая забастовка актеров, и Мэрилин придется срочно вылететь в Нью-Йорк: там, не отдохнув и суток, она на протяжении трех дней будет занята примеркой костюмов для «Неприкаянных».

А в Рено ее дожидается Миллер. И снова воскресают ужасы, связанные с лошадиными дозами снотворного. Оторванная от изменившего в последние два месяца ее существования романа, который, кто знает, мог бы вылиться в роман всей ее жизни (невзирая на то, что она без ума от жены Монтана Симоны Синьоре), Мэрилин в царящую в городе жару оказывается на обломках айсберга безнадежно остывшего супружества, лицом к лицу с мужем, которому никогда не простит того, что он позволил ей отдать предпочтение другому. Они вместе, и они останутся вместе во имя будущего фильма, но ей неведомо, который из двоих мужчин в большей мере использует ее как трамплин к собственной славе. Она чувствует себя хуже, чем когда-либо прежде. Слава Богу, фильм должен быть черно-белым, и на пленке не проступят кровавые прожилки вокруг поблекших белков ее глаз.

А между тем мир жаждет лицезреть, как фильм будет рождаться. Прежде чем завершатся его съемки, свидетелями их станут сотни репортеров. Слово не воробей. А продюсер Фрэнк Тейлор недаром заявил в интервью журналу «Тайм»: «Это попытка реализовать лучший кинопроект на свете... В нашем распоряжении не просто первый оригинальный сценарий, написанный крупнейшим американским драматургом, но лучший из всех сценариев, какие мне когда-либо доводилось прочесть, а фильм по нему ставит лучший из наших режиссеров — Джон Хьюстон». Кларк Гейбл, со своей стороны, тоже полагает, что роль в «Неприкаянных» — лучшая из выпавших на его долю; и он прав в той мере, в какой все созданные им образы, включая Ретта Батлера, демонстрировали скорее стиль игры, нежели личность исполнителя. Слов нет, стиль его игры — возможно, самый впечатляющий в мировом кинематографе, но ведь до сих пор никому не удавалось прозреть за ним индивидуальность актера. А поскольку у Гейбла больное сердце и он может в любое время покинуть этот бренный мир, «Неприкаянные» для него — не просто очередная лента в длинном ряду кинолент, в которых он участвовал. Не менее значима она и для Монтгомери Клифта, которому на протяжении долгого времени не выпадает роль, где его индивидуальность могла бы до конца раскрыться. Что касается Мэрилин, она никогда еще не выступала в роли, написанной

специально для нее. И «Неприкаянным», как мы еще увидим, предстоит стать чем-то вроде ее персональной канонизации. Для Миллера же эта работа оказывается ставкой большей, чем жизнь. Уже пять лет, как из-под его пера не вышло ни одной пьесы; за время своего второго брака он опубликовал в журналах лишь несколько рассказов.

И лишь для Эли Уоллаха и Тельмы Риттер, актеров, неизменно работающих с полной отдачей, и постановщика Джона Хьюстона этот фильм — не последний шанс на профессиональном поприще. Хьюстон, вне сомнения, единственный из признанных мастеров кино, кто может выдержать сравнение с Хемингуэем. Привычный образ жизни в его глазах более значим, нежели фильмы, которые он снимает. Знаток охоты и конного спорта, он с азартом играет и напивается, о нем вспоминают, перечисляя наиболее хитроумные и изобретательные розыгрыши, вошедшие в анналы Голливуда; что до его фильмов, то бытует ходячее мнение, будто делает он их вполсилы. Словно кинематограф — та сфера деятельности, которую настоящим мужчинам нет смысла принимать слишком всерьез. И тем не менее именно он снял «Мальтийского сокола», «Сокровище Сьерра-Мадре», «Асфальтовые джунгли», «Алый знак доблести», «Мулен-Руж», «Победи дьявола» и «Африканскую королеву». Нельзя исключать, что и в ходе съемок «Неприкаянных» таинства кинопроцесса будут занимать его меньше, нежели вопрос о том, как выиграть пари, заключенное на верблюжьих гонках с бывшим жокеем Билли Пирсоном, или что удачно снятый эпизод доставит ему меньшее удовольствие, чем вечеринка по случаю тридцатипятилетия помощника продюсера Эдди Перона. На ней Хьюстон зачитает собственное стихотворение, посвященное виновнику торжества. И кто побьется об заклад, что это стихотворение, сколько бы ни было в нем орфографических ошибок и прочих ляпов, не могло выйти из-под пера Хемингуэя?

Знакомство Миллера и Хьюстона состоялось в доме последнего в Сент-Клиансе, в графстве Голуэй в Ирландии; там, у камина, за бутылкой ирландского виски они вдоволь наговорились, обсуждая сценарий «Неприкаянных». Проблемы конного спорта и всего, что с ним связано, по-прежнему волнуют режиссера не в пример больше, нежели свежие киношные сплетни; естественно, он и слыхом не слыхивал, какого труда стоит Мэрилин вовремя появиться на съемочной площадке, да и вообще не представляет, насколько она больна. Понятно, что и Миллеру нет резона об этом распространяться. С Мэрилин Хьюстон столкнулся на съемках «Асфальтовых джунглей»; в его памяти она отложилась как старлетка, не слишком охотно реагировавшая на указания режиссера, но какой фильм выходит на свет без актерских вывертов? Как бы то ни было, в первый съемочный день (снисходя к просьбе Миллера, уверяющего, что его жене необходимо хорошенько выспаться) он созывает артистов и технический персонал к десяти, а не к девяти часам утра; затем ждет до одиннадцати, а исполнительницы главной женской роли нет и нет. У Хьюстона свои, давно отлаженные отношения с сотрудниками по съемочной группе. Любая оплошность становится здесь поводом к жестоким насмешкам. И ровно в одиннадцать, вторя бою часов, команда ударяет в колокол. Пытаясь сгладить неловкость, Миллер делает вид, что корректирует с режиссером какое-то место в сценарии.

Такое начало не сулит ничего хорошего. А спустя несколько дней разносится слух, что Мэрилин каждую ночь принимает большую дозу нембутала; все предвещает, что фильм будет продвигаться вперед со скоростью раненой гусеницы. Если Хьюстон и в ярости, не в его натуре это демонстрировать. Как профессионал он испытывает презрение к непрофессионалам. В конце концов, не он, а Миллер и Монро поставили дело так, что их главное детище будет рождаться, до предела истощая нервную систему обоих; что ж, тем хуже для них. А ему ведомы другие способы сбрасывать избыточные эмоции. (По вечерам за карточным столом он, случается, проигрывает до пятидесяти тысяч долларов.) Трудно уйти от мысли, что Хьюстон неуловимо дистанцируется от фильма; из этого отнюдь не следует, что он делает свою работу спустя рукава — нет, режиссер просто-напросто не дает заразить себя вирусом царящей вокруг эйфории по поводу того, что здесь и сейчас рождается лучшая на свете кинолента. Разумеется, он сделает все от него зависящее, чтобы в летний зной в иссушающей пустыне Рено снять фильм, которого не придется стыдиться; и когда фильм этот будет закончен, в каждом его кадре даст себя ощутить терпкий привкус сдержанного неприятия любого чрезмерного усилия, любого переполняющего чувства, любого взрыва эмоций, будто все линии коммуникаций в мире уже доверху заполнены липкой эмоциональной жижей и пришла пора чистить трубы. Если публику что-то в «Неприкаянных» и растрогает, то именно их бесхитростность. Сюжет проявит лишь то, что в нем заложено, не больше. Такова эстетика фильма — быть может, наиболее классичная из всех существующих эстетик кинематографа. Однако вовсе не предполагающая легкий путь к созданию масштабного кинопроизведения. Если в биографии Хьюстона-режиссера были труд-

ности, они наверняка заключались в том, что он оказывался не в силах отнестись к своему ремеслу настолько серьезно, чтобы впустить в свои картины атмосферу, исполненную необходимой экспрессии. Словно полагая, что сам процесс создания фильма таит в себе нечто непристойное, какое-то обнажение эмоций, способное нарушить тончайшую ткань внутренних связей, не поддающуюся описанию. Именно из-за того что тональность сценария «Неприкаянных» была столь бесстрастно ровной, сверхзадача режиссера предполагала активный нажим на исполнителей и технический состав группы, дабы побудить их выкладываться по максимуму.

В съемочном процессе наметился определенный ритм. Когда Монро на площадке, снимают сцены с ее участием; когда она не появляется, снимают эпизоды с другими актерами. Миллер и Хьюстон работают в тесном контакте. Учитывая, сколь тонка в сценарии смена эмоциональных регистров и сколь лапидарна фабула, уместно предположить, что возникающая что ни день перед обоими проблема состоит в том, чтобы в каждом конкретном случае предложить исполнителям убедительную мотивацию. Ведь развертывающаяся в фильме история едва ли не чересчур проста: молодая разведенная женщина Рослин Тейбер начинает жить в пустынной местности на окраине Рено со стареющим ковбоем Гаем Лэнглендом (его роль исполняет Гейбл), а два ковбоя помоложе (Эли Уоллах и Монтгомери Клифт) обращают на нее внимание, флиртуют с ней, по-видимому, ожидая, что ее привязанности к Лэнгленду раньше или позже придет конец. Через некоторое время мужчины отправятся в прерию ловить

Мэрилин Монро

мустангов, которых потом продадут. Таков один из немногих способов заработать «на жизнь, а не только на прокорм», какой еще доступен этим людям. Рослин увяжется за ними, но ее скоро поразит жестокость этого занятия и обескураживающая ничтожность цели. Если некогда мустангам находили применение как верховым лошадкам для детей, то теперь их переводят на собачьи консервы. «Свора собак, пожирающих лошадей», — прокомментирует данный порядок вещей Хьюстон. Итак, герои Монро и Гейбла оказываются в состоянии войны, конец которой положит, во-первых, то, что мужчина заарканит — в знак собственного самоутверждения — своего последнего мустанга и, во-вторых, то, что — в знак галантности перед женщиной — он отпустит своего пленника на волю. Жесты доброй воли венчают фильм. Герой и героиня скачут вдаль навстречу миру, оставляющему все меньше возможностей заработать «на жизнь, а не на прокорм». Любопытно, какую трансформацию претерпела миллеровская поэтика. Прокламируемые ценности утрачивают конкретность.

Разумеется, содержания «Неприкаянных» этот пересказ не исчерпывает; принципиально, однако, что перед нами фильм, движение которого, особенно на протяжении первой половины, направляется не упругой фабульной пружиной, а сменой нюансов, с невесомостью перышка накладывающихся один на другой. Иными словами, это фильм, сильнее многих других тяготеющий к самой сердцевине эмоциональных отношений. В этом его достоинство, но одновременно и слабость.

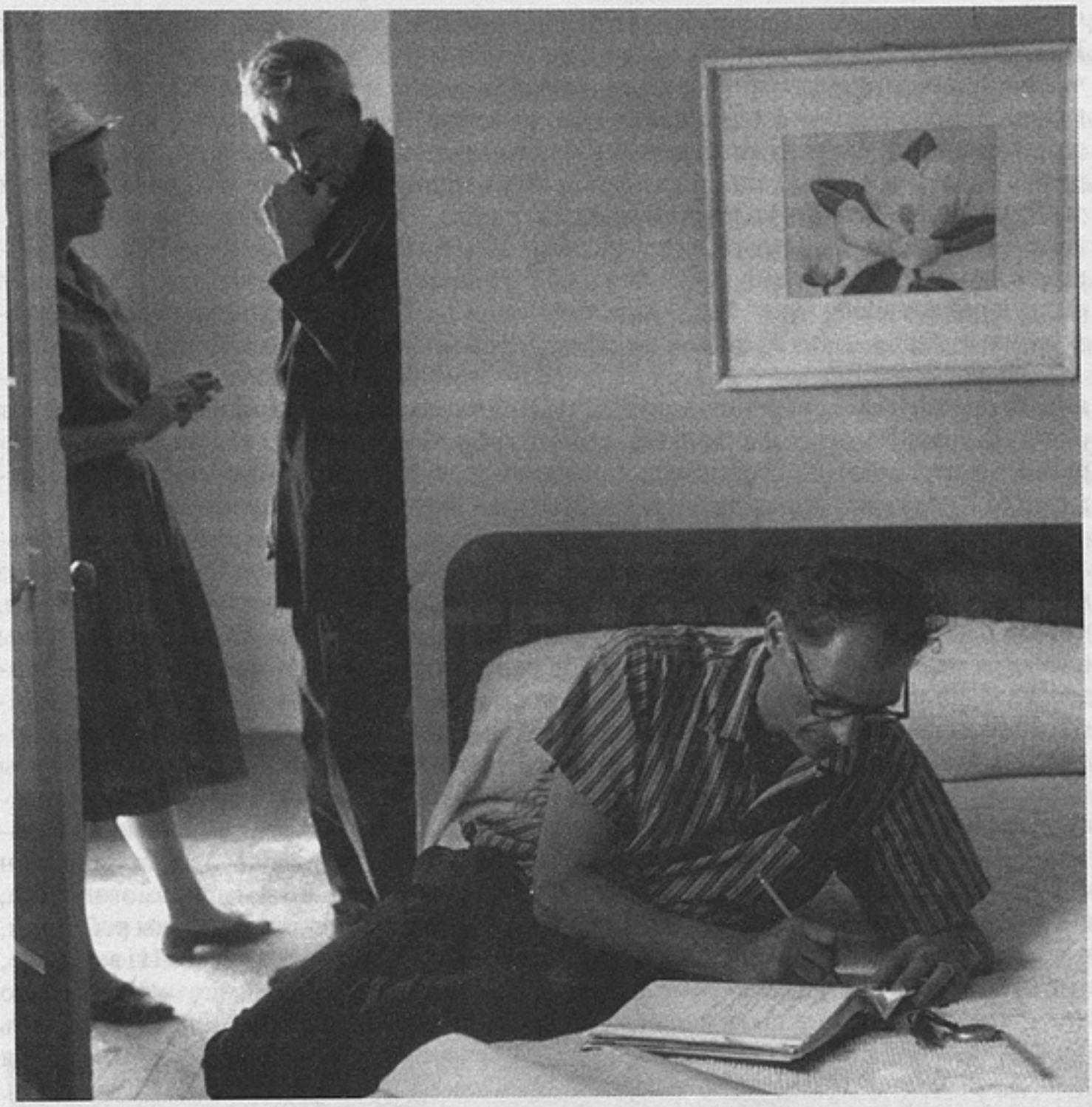
Итак, делается картина, по тону повествования принципиально отличная от других, и Мэрилин в ней на удивление непохожа на других актрис и даже на саму себя, какой была в прошлом. В ней нет уже ничего общего с Лорелей Ли. Завораживающе чувственная в прежних лентах, здесь она чувствительна в точнейшем смысле слова: похоже, у ее героини нет четких границ образа на экране. Она олицетворяет не столько женщину, сколько настроение, облако дрейфующих эмоциональных нюансов в облике Мэрилин Монро — нет, никогда еще не была она так прозрачна.

С другой стороны, никогда еще и Гейбл не был так материален. Он вполне мог облокотиться на забор соседнего с вами дома. И у нас, наконец, появляется представление о том, каков он в действительности. Хорош! Так, от эпизода к эпизоду, рождающихся из неспешной склейки первых дублей, Хьюстона и Миллера осеняет: перед ними актерские работы, непревзойденные в собственной недосказанности. Что-то вроде невесть откуда возникшей впадины, на дне которой так звонко слышится эхо. Но сложатся ли эти разрозненные эпизоды в фильм цельный, запоминающийся, впечатляющий? К слову о фильмах, которым гарантирована долгая жизнь: никогда еще не снималась черно-белая лента с таким гигантским бюджетом. Так что, помимо всего прочего, они, быть может, закладывают фундамент качественного кино грядущих десятилетий.

Бедняга Миллер! Головой, переполненной изощренными литературными уравнениями, он сознает, что их совместная жизнь сникла до критической отметки: невыносимого напряжения. Оба находятся на той конечной и трагичнейшей стадии, когда супруги превращаются в сокамерников, за годы вынужденной изоляции выучившихся наносить друг другу удары в самые чувствительные места, и при всем том он обречен день за днем шлифовать ремарки и реплики, призванные обессмертить в веках красоту ее души!

Написанное им в «Неприкаянных» — ложь.

Но несчастье Миллера в том, что он обречен целыми днями жить с этой неправдой, а по ночам полировать ее до блеска. Ибо ночь за ночью Монро болезненно убеждает его в прямо противоположном. В том, что, снимаясь в каждой из своих лент, она мысленно закутывалась в кокон неизбывной ненависти к тому или иному мужчине: Дону Мюррею в «Автобусной остановке», затем Оливье, затем Уайлдеру; но вот наступила пора фильма «Займемся любовью», ненавидеть ей стало некого, и на месте ее подлинного партнера, ее героя-любовника, оказался вечно маячащий перед глазами и вечно страдающий Миллер. Миллер, которого судьба поставила рядом, словно в напоминание о том, что ей так и не удалось извергнуть из себя клокочущую желчь прошлого; за это она возненавидела его еще сильнее. Что ж, если Миллер и впрямь тот мужчина, который любил ее больше всех, теперь он и платит за это сторицей, запертый с нею наедине в трехкомнатном номере в башне отеля «Мейпс», чтобы наутро, после очередной бессонной ночи, снова крутить баранку, торопясь в Рено. И если рана, нанесенная ему ее связью с Монтаном, еще саднит, боль от нее сравнима только с презрением, какое она рождает в его душе. Миллер страдает. У него психология бедняка, а у бедняков принято оценивать человека по его способности терпеть и переносить лишения. И он терпит. Подает ей на ночь снотворные, прячет их от нее, ходит из угла в угол, выслушивает ее ругань, долетающую и до чужих ушей («Да тебя расслышишь и сквозь стальные стены, милочка»), а в перерыве между перебранками бессильно падает на стул и вглядывается в лежащий на



Джон Хьюстон, Артур Миллер во время работы над фильмом «Неприкаянные»

столе сценарий. Одно такое утро «после ночной вахты, когда Мэрилин наконец уснула, а другие начали вставать», описывает Гайлс. Вот в номер входят секретарша Мэй Рейс и жена продюсера фильма Нэн Тейлор.

«Миллер в изнеможении лежал на диване, и его время от времени бросало в дрожь от нервного истощения. Нэн Тейлор... знала, что Мэрилин выдалась особенно тяжелая ночь, но еще больше поразило ее то, чего эта ночь стоила ее мужу. Полуприкрыв лицо руками, он лежал и терзался. Признался, что в эти страшные ночи ничем не в силах помочь Мэрилин. Задавался вопросом, не следует ли ему снять номер в другом отеле. «За ней нужно смотреть по ночам, — проговорил он, а затем, словно убедившись в том, что положение безнадежно, воскликнул: Но она так дорога мне!»

С каждым днем фильм все больше выпадает из графика. Безотчетно ощущая, что Миллер уже перестал быть центром, обеспечивающим вращение ее повседневного бытия, Мэрилин начинает формировать узкий круг помощников и друзей; в него входят испытанные годами общей работы сотрудники из технического состава, а также те, кто помогает ей сориентироваться в окружающем. В числе последних — безотлучно пребывающая при ней Пола; кроме того, Мэрилин всегда может положиться на своего рекламного агента, парикмахершу, гримера Уайти Снайдера, водителя и Ралфа Робертса — актера с телосложением профессионального футболиста, вот уже много месяцев исполняющего при ней обязанности массажиста; в недалеком будущем он станет также ее поверенным и на протяжении последних двух лет жизни актрисы будет больше кого-либо другого в курсе всего, что ее волнует и угнетает. Скоро она почувствует себя совсем плохо, и глубокий кризис едва не поставит точку на ее дальнейшем участии в съемках. Однако в ближайшие несколько недель она еще держится, исподволь подпитываемая ненавистью к мужу. Как-то во время натурных съемок в пустыне она прямо перед носом у Миллера захлопнет дверцу автомобиля, приказав водителю следовать дальше без него. (После этого Миллер ни разу не сядет с ней в одну машину.) Рассказывают также, что в один из вечеров Мэрилин сидела у себя в номере за стаканом виски в компании Ралфа Робертса и своей парикмахерши Агнес

Флэнеан, глядя, как пылает на пустынном горизонте охваченный огнем кустарник. Пожар вывел из строя линии электропередачи, и весь Рено погрузился во тьму. Зная, что номер, занимаемый Миллером, оснащен аварийным генератором (сценарист как-никак должен писать, а для этого требуется освещение), она просит Робертса наведаться в апартаменты мужа за льдом. Тот повинуется, а по его возвращении — доверимся Гайлсу — она с места в карьер ставит его в тупик вопросом: «По лицу вижу, что ты не избежал общения со старым занудой. Ну как поговорили? Он хотя бы поздоровался?» «Он лежит на диване», — выдавливает из себя Робертс. «Значит, устал ходить, — комментирует она без тени сочувствия. — Это его любимое занятие — вышагивать от стола к дивану и обратно». И бросает кубик льда в стакан: «Динь-динь! — бодро продолжает Монро. — Что ж, хоть льда у него допросились».

Может быть, она все еще тоскует по Монтану? Пройдет меньше недели, и Мэрилин окончательно выйдет из строя. В один из своих критических дней, терзаемая сильнейшими болями, она около полудня прибудет на съемки с высокой температурой. Ей помогут выйти из машины, под руки отведут на площадку. А чуть позже оператор Мэтти скажет Хьюстону, что все тщетно: «У нее взгляд не фокусируется».

Хьюстон прерывает съемки. Остается лишь уповать на удачу. Самолетом ее отправляют в Лос-Анджелес и кладут в клинику, из которой, как уверяют доктора, она через десять дней сможет выйти и вернуться к работе над фильмом, разумеется, при условии, что как следует отдохнет и пройдет курс лечения. Иными словами, тамошние эскулапы надеются с помощью новых медикаментов нейтрализовать разрушающее влияние старых на ее организм. При первой же возможности она поднимается с постели, тайком ускользает из клиники и ищет Монтана в отеле «Беверли Хиллз». Но все ее старания напрасны: трубку в его номере никто не берет, нет отклика и на отчаянные просьбы Мэрилин перезвонить ей. Вся его реакция — оброненное в разговоре с кем-то из голливудских знакомых замечание, что она оставила номер, по которому с ней можно связаться. Вскоре репортер светской хроники напишет, что, по словам Монтана, Мэрилин «запала на него, как школьница». Этот отзыв — не лучшая реклама и для самого актера, которого вынуждают пуститься в детали: «Она кажется мне очаровательным ребенком, и мне хотелось бы на прощание повидаться с ней, но я так и не решился». И, вероятно, чувствуя, что его объяснения не слишком убедительны, актер добавляет: «Она была ко мне очень добра, но она такая наивная, простодушная. А я, наверное, проявил слабость и подумал, что она столь же светская, искушенная женщина, как кое-кто из тех, кого я знал...» Боже мой! «Похоже, – повторяет Монтан, — она втюрилась, как школьница. Если так, мне очень жаль. Но ничто не разрушит мой брак».

Можно предположить, что ее рана не так уж глубока, ибо на съемки она вернется в неплохой форме. Возможно, находясь в клинике, она поняла, что сможет прожить без Миллера и без нового замужества. Возможно даже, у нее возникло ощущение, что заменой постоянному спутнику жизни могут стать друзья и мужчины на ночь. Как бы то ни было, на площадке ее радостно приветствуют и рабочая неделя приносит отличные результаты.

Настроение на этот раз у всех бодрое. (Хьюстон сорвал куш на верблюжьих гонках.) Без сучка и задоринки проходит снимаемый одним куском пятиминутный эпизод с Монти Клифтом — самый длинный из тех, в каких доводилось играть и ей, и ее партнеру, и, кстати, самый длинный в режиссерской практике самого Хьюстона; с тем же блеском фигурирует она и в мозаике коротких сцен в переполненных барах в Дейтоне, штат Невада. И все это — плод творческих усилий за одну-единственную неделю. Как и большинство наркозависимых людей, она демонстрирует максимальную работоспособность, переходя из одной фазы в другую: от наркотического дурмана к абстиненции и от абстиненции к приему барбитуратов.

Миллер, со своей стороны, тоже, по-видимому, выходит из кризиса. Коль скоро узы их супружества разорваны окончательно и бесповоротно, то, вернувшись к работе, она уж точно расстарается вечерком прогуляться с ним по Рено. Поводом к этому взрыву альтруизма явился его собственный неожиданно смелый поступок: в тот съемочный день он отважился продемонстрировать Монти Клифту вариант задорной польки, какую тот должен был станцевать в одном из эпизодов фильма. На глазах у всех Миллер исполнил этот номер на пару с Мэрилин. И такого рода самоотверженность художника не могла не тронуть ее. Отчего бы им не прогуляться, «как обыкновенным людям», заметит Мэрилин какому-то репортеру, с оттенком горечи констатируя, что их супружеский союз подошел к финальной черте.

Конечно, неотвратимо надвигающийся развод затронет его в меньшей степени. Стойко переживать утраты, нести бремя одиночества стало частью его натуры. Такова лишь неизбежная альтернатива измотавших его до предела любви и ненависти. По

мере того как от него отдаляется Мэрилин, крепнет его творческое содружество с Хьюстоном. Он и впрямь на грани нервного срыва, но, подобно не знающему покоя духу старого золотоискателя, полон решимости пересечь пустынные земли Запада.

Съемки продолжаются. Они не укладываются в график и на сотни тысяч, больше чем на полмиллиона долларов, превышают утвержденную смету. (К моменту завершения работы стоимость картины составит четыре миллиона долларов.) Но потери будут подсчитаны позже. А пока вся группа день за днем выезжает на пустынное место милях в сорока от Рено; там, на дне высохшего в незапамятные времена озера, будут снимать кульминационный эпизод фильма — ловлю диких лошадей. И тут-то, преодолевая заслон пережитого и фокусируясь в больших и малых пертурбациях, связанных с доработкой сценария, буднями съемочного коллектива, внутрисемейными склоками и даже особенностями режиссуры, высвечивается, обретая определенность, главный конфликт, столь же давний и душераздирающий, как противоборство мужчин и женщин. На сей раз он находит воплощение в нескончаемом поединке между Мэрилин и режиссером, Мэрилин и актерами-мужчинами, Мэрилин и сценаристом (в столь недавнем прошлом — ее мужем). С каждым из них она борется за центральное место в «Неприкаянных». Мысленно уподобив бойцовские качества ее натуры инстинктам профессионального боксера, нетрудно представить себе, сколь многое в этом фильме выступает в обличье боя на ринге — боя, в ходе которого ей предстоят раунды не с одним, а с многими противниками. Властно завладев восторженным вниманием аудитории в фильме «Джентльмены предпочитают блондинок» и изловчившись выкрасть комедию «Как выйти замуж за миллионера» у Бетти Грейбл и Лорен Бэколл, она смогла пройти сквозь рифы таких лент, как «Нет лучше бизнеса, чем шоу-бизнес» и «Река, с которой не возвращаются», и неизменно оказывалась в центре любой из позднейших картин, в которых снималась (за вычетом разве что фильма «Займемся любовью» — по той причине, что в нем центр попросту отсутствовал), подминая под себя режиссеров и с торжеством присваивая себе каждую из них. И неудивительно: все фильмы в той или иной мере делались ее фильмами. Мало кому из боксеров-профессионалов под силу похвастать таким рядом сплошных побед. Однако «Неприкаянные» — ринг, на котором она встретит большее сопротивление, чем прежде, и это скажется на качестве ее игры еще до того, как фильм будет завершен. Если в первой его

**«Неприкаянные» Последний съемочный день. Артур Миллер, продюсер Фрэнк И.Тейлор, Эли Уоллах, Джон Хьюстон, Монтгомери Клифт, Мэрилин Монро, Кларк Гейбл**

половине она интереснее и необычнее, чем бывала раньше, то после необыкновенно плодотворной недели, последовавшей за возвращением из клиники, ее подстерегают долгие периоды мучительной творческой неуверенности. Неуверенности, усугубляемой (а нам ведомо, как велика мера ее подозрительности) сознанием того, сколь мало может она доверять теперешнему, отдалившемуся от нее Миллеру да и Хьюстону, с его неизменной погруженностью в понятия мужской чести и мужских пороков. Идеал женщины для последнего — Кэтрин Хепбёрн в «Африканской королеве». Если это так, то сколь безгранично должно быть его невысказанное презрение к Мэрилин — этой новообращенной иудейской принцессе.

Да она еще испорченнее, нежели Марджори Морнингстар! Как-то раз обоим доводится встретиться за столом одного из казино в Рено. Идет игра в кости, и она спрашивает: «Сколько очков я должна выкинуть, Джон?»

«Не бери в голову, дорогуша, — отвечает он, — бросай, и вся недолга».

Спрашивать, сколько очков должно выпасть при броске, который еще не сделан, — есть в этом что-то интригующее, что-то, опасно граничащее с магией и волшебством. Нет, не в характере Хьюстона проникать в таинственные дебри непостижимой женской души.

Нельзя сбрасывать со счетов и то, что на сей раз — и это исключение, а не правило, — в фильме налицо актер, чье дарование не уступает ее собственному. Роль, какую исполняет здесь Клифт, — возможно, лучшая в его творческой биографии. Держась в стороне и не выпуская из рук неизменную фляжку (водка с грейпфрутовым соком — питательная смесь, для его сосудов не менее традиционная, нежели раствор глюкозы, вливающийся в его вены через капельницу в больничной палате), он, однако, ухитряется удивить своими дублями Гейбла. «В сцене за столом, где он говорит: «Что это за чертовщину они мне вкололи?», в глазах у него появляется такой дикий блеск, — констатирует последний, — какой бывает только после морфия, сдобренного выпивкой, да еще и травкой впридачу».

И вот Мэрилин снимается с Гейблом в эпизоде завтрака. Результаты впечатляют Хьюстона настолько, что он у всех на глазах заключает ее в свои медвежьи объятия (к вящему восторгу фотографов соглашаясь повторить для вечности свой спонтанный жест); она просит кого-то из сотрудников на всякий случай оставить для нее снимок. «Надо, чтоб он был наготове, — заявляет Монро. — Пущу его по рукам, когда он опять начнет говорить обо мне гадости». Нет у нее тайного рычага, обеспечивающего безошибочный доступ к сердцу режиссера. Прозревая вероломный замысел Миллера, она открывает для себя, что фильм может в любой момент опять стать тем, чем был изначально задуман: славной историей о трех хороших парнях, чей образ жизни вот-вот будет стерт с лица земли. Иными словами, может случиться так, что она окажется на обочине картины, призванной стать ее звездным часом. Сознание этого побудит ее то и дело выкладываться по максимуму, дабы не отстать от конкурентов. Она даже прибегнет к одной хитроумной уловке. В фильме есть эпизод, на который она делает особую ставку (собственно, ставку-то ей приходится делать чуть ли не на каждый из них: ведь во всех заняты профессионалы высшего класса): утро, когда Гай Лэнгленд, проведший с ней ночь, ложится обратно в постель и обнимает ее. Изучив его в сценарии, она восприняла этот эпизод как кульминацию любовной линии, как пятьдесят футов запечатленной на пленке истории кино, которых никогда не забудут: *Гейбл целует Монро*. Но это вовсе не соответствует подходу Хьюстона к любовным сценам: с какой стати будет он проезжаться по колее, сто раз обкатанной другими режиссерами? Нет, вспыхнувшую между героями «Неприкаянных» страсть он покажет без излишних сантиментов. Немолодой ковбой и приятного вида блондинка поведут себя друг с другом буднично, почти как в кинохронике («Привет»; «Как насчет яичницы?»; «Смотри-ка, уже рассвело!»; «А здорово было, правда?»).

Все так; однако на протяжении всего эпизода, снимаемого с двух камер, ее тело прикрыто лишь простыней (что, впрочем, вполне отвечает критериям квазидокументального подхода Хьюстона к эротике на экране: как иначе убедить публику в том, что эти мужчина и женщина действительно переспали друг с другом?), и при съемках седьмого дубля Мэрилин — невольно ли, намеренно ли — позволяет одной из них на миг запечатлеть свою обнаженную грудь — так создавая коллизию, разрешить которую не удастся вплоть до момента выпуска фильма в прокат. Что делать авторам: включать в прокатную копию «Неприкаянных» кадр с голой грудью Мэрилин или нет? Последняя, что неудивительно, стопроцентно «за»: «Обожаю делать то, что не пропускает цензура. Да и вообще — для чего мы все здесь собрались: стоять и ждать, пока скажут: «Можно»?» Хьюстон в ответ пробурчит: «То, что у женщин есть грудь, для меня не новость». Нет, он не допустит, чтобы вид ее своевольных сосков поколе-

бал общий аскетический строй его кинопроизведения. И когда фильм выйдет на экран, зрители увидят лишь ее спину. И тем не менее данный эпизод по-своему значим: он позволяет уяснить, каково ее представление о том, что можно назвать экранным равновесием. Ведь ей предстоит сразиться с гигантами: с «королем» Гейблом и «гением» Клифтом, да и с владеющим полным набором актерских ухищрений Эли Уоллахом (относительно последнего она даже уверена, что он вступил в тайный сговор с Миллером, суть которого заключается в том, что, дабы усилить фабульное место Уоллаха, Рослин надлежит завязать с ним интрижку). Имел место сговор или нет, факт остается фактом: в роль Уоллаха Миллер намерен внести существенные коррективы. Слишком уж он хороший актер, чтобы ограничить его присутствие колкими репликами в адрес Гейбла и Монро в финале «Неприкаянных». А когда на его долю выпадает мало-мальски ударная сцена, вроде линди — танца, исполняемого на пару с Мэрилин, та с места в карьер начинает обвинять его в том, что партнер, де, пытается переиграть ее: дело в том, что в ходе танца камера фиксирует ее движения сзади, а его спереди. Впрочем, она и тут за словом в карман не лезет, добавляя: «Ну что ж, публике мой зад больше придется по вкусу, чем физиономия Эли». (Если верить записавшему слова Монро репортеру, она сказала «мой тыл», но мы-то знаем ее лучше.) Между тем вот уже пять лет, как она поддерживает с Уоллахом дружеские отношения. Складывается впечатление, что, разрывая с Миллером, она буквально перешагивает с одного континента на другой; общаясь с Эли без свидетелей, она заходит так далеко, что в сердцах говорит ему: «Ни в чем-то вы, евреи, толком не разбираетесь».

Что служит причиной такого взрыва эмоций? Думает ли она о раввине, некогда поведавшем ей, что загробной жизни не существует? Или о ловушках, затаившихся в фабуле миллеровского сценария? Ведь с момента, когда родился замысел фильма, прошло уже три года. Три года прожила она в плену утешительного представления о том, что наступит день, когда они вместе с Артуром сделают фильм, который вдохнет в ее образ для публики самое драгоценное — душу. И миру откроется новая ее ипостась: королева секса перевоплотится в женщину. Из этого вовсе не следует, что ее сексуальная притягательность утратит свою неотразимую силу: нет, просто королева секса станет его ангелом. Нечто в этом роде уже достигнуто: Милочка в фильме «Некоторые любят погорячее» была подлинным ангелом, но с одним-единственным изъяном: она не умела соображать. Мэрилин же стремилась продемонстрировать аудитории все, на что была способна. Или, как минимум, все, что вмещалось в ранний и восторженный образ, сложившийся в воображении Миллера (и, как можно предположить, попеременно то вдохновлявший ее, то вызывавший в ней недоверие): образ женщины столь чувствительной и живой, столь победительной во плоти и в то же время эфемерной, как дымок на ветру, — образ, какой, став всеобщим достоянием, стер бы без следа всю убийственную публичность минувших лет. Она словно стремилась воплотиться в ангела американского бытия; словно, невзирая на давнюю свою застенчивость и сознание собственного несовершенства, чувствовала, что имеет на это право. И кто знает, может, так оно и было? Отыщется ли еще десяток женщин, проживших такую же наполеоновскую жизнь, как ее собственная? Ей оставалось лишь надеяться, что окончательная версия «Неприкаянных» станет ее храмом.

Ей так и не удалось осознать, что «Неприкаянные» — повествование из жизни мужчин, один из лучших рассказов о мужском мире, написанных в хемингуэевском стиле. Возможно, это лучшее из произведений, когда-либо созданных Миллером в прозаическом жанре, и, поскольку предмет был ему незнаком (он почти ничего не знал о жизни ковбоев), а писался рассказ в момент радикальных перемен, когда Миллер оформлял развод, готовясь вступить на новую жизненную стезю, ощущение мужского оптимизма чувствуется в нем сильнее, нежели в фильме. Мужская тема всегда лучше удавалась Миллеру. А на страницах «Неприкаянных» миллеровские мужчины сильнее, чем когда-либо прежде. И целомудреннее.

Таким образом, трудности начались с момента, когда в фильм потребовалось ввести Мэрилин — не просто какую-нибудь актрису, а Мэрилин во всем блеске ее неотразимого шарма. Рослин, правда, уже фигурировала в рассказе, но стояла как бы на периферии повествования: о ней отзывались как о милой, привлекательной и не слишком молодой женщине с восточного побережья, жившей — и содержавшей — Гая Лэнгленда. Паре других ковбоев, друзей Лэнгленда, она тоже нравилась, даже очень, и он отнюдь не был уверен в том, что она хранит ему верность. Так в фабуле фильма открывалось сразу несколько вариантов развития конфликта, чреватых драматическими последствиями. Но это никак не совпадало с исходными устремлениями Мэрилин. В ее фильме ей вовсе не улыбалось предстать перед зрителями вертихвосткой, способной спать с двумя или тремя мужчинами: напротив, ей требовалось

уважение! Уважение — вот чего она жаждала всю жизнь. И, к несчастью, пришла к мысли, что не сможет снискать его у публики, представ перед нею в образе героини, вступающей по ходу фильма в интимные отношения с двумя (или более) мужчинами. Не забудем: на календаре все еще 1960 год. И это предельно ограничивает творческие возможности Миллера. Рослин может флиртовать с Монти Клифтом или Эли Уоллахом, но лишь в очень легкой форме. Мэрилин хотела, чтобы ее связь с Кларком Гейблом приняла в фильме идиллический характер (обнаженная грудь и прочее), да и сам он стремился к этому не меньше. Слишком уж он был стар и величествен, чтобы предстать перед аудиторией в позе униженного ревнивца: ведь на протяжении последних полутора десятилетий залогом его актерских удач было уверенное ощущение собственного достоинства. Но как в таком случае примирить апофеоз звездных исполнителей с тем минимумом сюжетных поворотов и хитросплетений, без которых фабульный конфликт попросту перестанет быть таковым? И Миллер вынужден наделить Рослин такой сверхъестественной чувствительностью, что заарканивание нескольких диких лошадей вырастает для нее в целую трагедию, в своего рода драматический мыльный пузырь, который не может не лопнуть, ибо у героини, как пишет он сам в сценарии, есть любимая собачка, которую она кормит консервами, содержащими именно мясо диких лошадей. Поэтому роль Рослин отвечает притязаниям самой лицемерной стороны натуры Монро — натуры женщины, заливающейся слезами при виде издыхающей рыбешки и пытающейся убить своего супруга. Да, ее миссия — удержать Гейбла, Клифта и Уоллаха от поимки лошадей, но на экране мы видим совсем другое: видим, как Гейбл, Клифт и Уоллах отчаянно рискуют, как их опрокидывают на землю и волочат за собой рвущиеся к свободе мустанги, а она истошно вопит и бьется в истерике, бросаясь то к одному, то к другому из бесстрашных ковбоев, пока кинозрители не разразятся протестующим воплем: «Да заткните рот этой сучке!» Поскольку ее жизнь полна парадоксов, естественно, что фильм, посредством которого она тщилась вернуть себе утраченное чувство собственного достоинства, в наименьшей мере оправдал ее ожидания.

В конечном счете фильм стал триумфом Гейбла. Образ Гая Лэнгленда явился венцом его актерской карьеры. «Куда направляетесь?» — спросит Эли Уоллах Кларка и Мэрилин, отъезжающих вдаль в кабине грузовика.

Миллер оставлял вопрос без ответа. Но Гейблу виднее. «Домой», — отзывается он своим утробным голосом, и экран кинозала в любом маленьком городке, затерянном в американской глубинке, чуть заметно вздрагивает. Он, наконец, обрел главную роль своей жизни. Быть Кларком Гейблом — совсем не то же самое, что зарабатывать на прокорм. Они с Мэрилин едут по пустыне, фильм близится к концу, и он говорит: «Просто следуй за этой яркой звездой...» Эпопея со съемками «Неприкаянных» завершилась. И этот миг, может статься, был лучшим с того момента, когда Ретт Батлер, улыбнувшись, сказал: «Честно говоря, дорогая, мне плевать...»

Разумеется, к концу съемок вся группа порядком напоминает армию, целыми месяцами опустошавшую закрома поверженного города и в процессе этого начисто утратившую патриотический посыл войны. Ей невдомек, как оценивать проделанную работу: как безусловный успех или, напротив, как решительную неудачу.

Курьезы продолжаются и в Голливуде, пока идет работа над монтажом фильма. Просмотрев черновую копию, представитель студии «Юнайтед Артистс» остался недоволен: по его мнению, новая лента снята не «по-хьюстоновски» — иными словами, не так, как прежде, когда «ему засыпали начинку, а он взбивал все до пены». Не будь он заранее поставлен в известность, добавил представитель, ему ни за что не догадаться бы, кому фильм обязан своим рождением. Миллер солидаризировался с ним, заметив, что тоже разочарован итогом съемок. «В фильме нет того, что пропущено в сценарии», — отпарировал Хьюстон. В результате, оба вернулись к мысли, что стоит вставить в картину несколько добавочных эпизодов с Уоллахом, и муссировали эту тему до тех пор, пока от дополнительных съемок наотрез не отказался Гейбл. А потом, когда позади оказались несколько недель окончательного монтажа и озвучания, произошло то, что можно было предсказать заранее: Хьюстон оценил по достоинству работу Миллера, а Миллер — режиссуру Хьюстона. Не без помощи внешних обстоятельств, в силу которых у фильма появилось новое свойство: он стал трогательным. Ибо через день после окончания съемок Гейбла свалил с ног обширный инфаркт, от которого спустя еще одиннадцать дней он скончается в госпитале. И за каждым его появлением в кадре потянется шлейф длиной в половину истории Голливуда.

*Окончание следует*

*Перевод с английского Николая Пальцева*

# S U M M A R Y

Alexandre Rodnyansky
**«Poor Nastya»: international telecontext**
***Interview taken by Aida Tagi-zade.***

Alexandre Akopov:
**«One should learn from Americans how to make movies for people»**
***Interview taken by Aida Tagi-zade.***

Pyotr Schtein
**Direction of telemarathon**
***Interview taken by Jeanna Vasilyeva.***

***Makers of TV-series «Poor Nastya» on their collaboration with Americans.***

Nina Tsyrkun
**Nue in C-major**
***Review of Nigel Coles's CALENDAR GIRLS (Gr Britain—USA).***

Igor Potapov
**Velvet revolution**
***Generation shift in Polish cinema.***

Tatyana Iensen
**«We cured ourselves with His wounds»**
***Review of Mel Gibson's THE PASSION OF THE CHRIST (USA).***

Mel Gibson:
**«It's my movie»**
***Interview by Juliette Michot.***

Dmitry Prigov
**Appointing a man**
***Essay about a pointed gesture of power in Russia.***

Nina Tsyrkun
**Why not to dream**
***Essay about an image of the president in cinema.***

Dmitry Komm
**Insistent absence**
***Imagining domestic movies.***

Vladimir Ignatovski
**UN is not Salvation Army**
***The Bulgarian critic about contemporary situation in the culture of his country.***

Tatyana Moskvina
**Joker. An aesthetic attribution of V.Zhirinovsky**
***Portrayal of the noted politician.***

Geoffrey McNab
**Richard Attenborough**
***Portrayal of the actor and director plus interview.***

Anjelika Artykh
**Reality without fantasy**
***Reasoning the absence of sc-fi in Russian cinema.***

Valentin Mikhalkovich
**Is the far distant country blessed?**
***Notes on the mythology of the three debut films.***

Victoria Smirnova
**Between speech and the obscene**
***Portrayal of Catherine Breillat.***

Linda Ruth Williams
**There is no sex in America (under Bush)**
***About forbidding open eroticism in modern Hollywood.***

Alexei Muradov:
**«I want to be honest»**
***Natalya Mazur talks to the filmmaker about his creation including planning of the «King Lear».***

Petr Zelenka:
**«Dogma is a great trick»**
***Interview with the leader of Check filmmaking.***

Alexei Birger
**The nutcrackers and the mice kings**
***Portrayal of the epoch thru memories about personages and actors of the 60s — Victor Avdyushko and Evgeny Urbanski.***

Bernardo Bertolucci, Gilbert Ader
**Dreamers**
***Script. The concluding instalment.***

Daniel Wallace
**Big Fish**
***Novel of mythic proportions. Concluding instalment.***

Norman Mailer
**Marylin. A Biography**
***Next instalment.***

№31596

**Поправка: приносим извинения Герцу Франку за допущенную ошибку в написании его фамилии (статья «Смотреть и видеть», № 3, 2004 )**

**Журнал издается при поддержке телеканала СТС**

**Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич**

**ISSN 0130-6405**

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ**

Выходит с января 1931 года

**Учредители:** Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

**Главный редактор** Даниил Дондурей
**Исполнительный директор** Елена Карташова
**Зам. главного редактора** Нина Зархи, Лев Карахан
**Ответственный секретарь** Лариса Калгатина
**Редакция:** Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
**Художественное оформление:** Дмитрий Демский
**Обложка:** Евгений Добровинский
**Компьютерная верстка:** Людмила Мишунина

•

**Адрес редакции:** 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
**Телефоны:** 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
**www.kinoart.ru**

**e-mail:** filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 16.06.04. Подп. к печати 30.06.04
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,03
Заказ 652. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

**«Искусство кино»** распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

**ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!**
**You can subscribe to our magazine through:**
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
**Tel.** (095) 238-4967
**Fax** (095) 238-4634
**Other: «East view publications, inc.»**
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
**Tel.** (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
**Our address:**
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
**Tel.** (095) 151-5651, 151-6751
**Fax** (095) 151-0272
**www.kinoart.ru**
**e-mail:** filmfilm@mtu-net.ru

**© Журнал «Искусство кино», 2004**

## «Бедная Настя»

О работе над сериалом читайте в рубрике «Здесь и теперь»

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

## В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы В.ЗВЕРЕВОЙ, Е.КУТЛОВСКОЙ, И.КУШНАРЕВОЙ, В.МИХАЛКОВИЧА, С.ОСЕПЬЯНА, А.ПРОХОРОВА, В.САЛЬНИКОВА, Е.СМИРНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, О.ТИМОФЕЕВОЙ, А.ШЕМЯКИНА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Реклама на ТВ: взгляд со стороны
Реанимация: лидеры советской истории вновь на экране

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ВОДИТЕЛЬ ДЛЯ ВЕРЫ» Павла Чухрая
«ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ» Сергея Урсуляка
«МОЙ СВОДНЫЙ БРАТ ФРАНКЕНШТЕЙН» Валерия Тодоровского
«ВЕЧНОЕ СИЯНИЕ СТРАСТИ» МАЙКЛА ГОНДРИ

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДМИТРИЙ КОММ
НИНА ЦЫРКУН
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

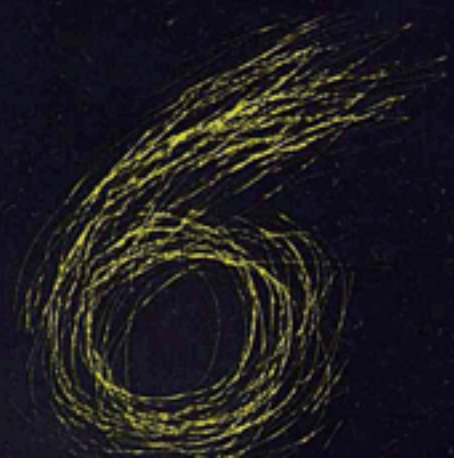
ЭДУАРД ЛИМОНОВ
ОЛЕГ БОРИСОВ
БРЮНО ДЮМОН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Французские критики о кино 90-х
Примирение с действительностью – новый нарратив в современном российском кино
Документальный экран: кинофестивали в Оберхаузене и Нионе

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЕЖИ ГОФМАН
АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Жанна Соколова. ГОСТЬ НЕЖЕЛАННЫЙ
Норманн Мейлер. МЭРИЛИН. БИОГРАФИЯ. Окончание